137

UNIVERSITATEA BUCUREŞTI
FACULTATEA DE FILOSOFIE

VASILE MORAR

ESTETICĂ
ŞI
FILOSOFIE

230811

BUCUREŞTI
1992

UNIVERSITATEA BUCUREȘTI
FACULTATEA DE FILOSOFIE

VASILE MORAR

ESTETICĂ ȘI FILOSOFIE

0 00000920383 BCU IAȘI

BUCUREȘTI
1992

SOȚIEI și
Fiilor noștri
această carte

INTRODUCERE

În alegerea acestei teme care dă titlul cărții de față am fost determinați de cel puțin două rațiuni tari. Pe de o parte, conexiunea esteticii cu filosofia este una expres urmărită în cursul ținut la Universitate și nu se putea să fie altfel. Pe de altă parte, însă, această frățietate străveche poate fi analizată nu numai într-un plan al generalităților ci, la ea se poate ajunge și prin apel la „cazuri" considerate semnificative. Este calea pe care o propunem în cele ce urmează. Dar opțiunile noastre se cuvin să fie și ele motivate. Astfel ne-am oprit asupra intuiționismului și emotivismului și din motive strict didactice. Am constatat că „intuiția filosofică" este mereu invocată în multe contexte accesibile studenților. Nu întotdeauna însă printr-o analiză relativ extinsă a semnificațiilor și implicațiilor intuiționismului bergsonian atît pentru filosofie cît și pentru estetică. Totodată, tema este „privilegiată" și pentru că studenții de la filologii — cunoscători ai istoriilor literaturii și artei și nu în ultimul rînd și ai teoriei literaturii — au un fond aperceptiv destul de bogat în această direcție; el poate și trebuie să fie doar mai bine substanțializat. În același timp, asocierea esteticii cu filosofia este urmată, nu rareori, de o altă asociere, a acesteia din urmă, cu etica. Or, din acest punct de vedere, atît intuiționismul bergsonian cît și emotivismul lui Alfred Ayer sînt, oarecum exemplare. Fiindcă, în timp ce primul legitimează ambele domenii în cîmpul cercetării filosofice, cel de al doilea nu crede că termenii estetici și cei etici au o semnificație cognitivă și, în consecință „legitimează" doar o sociologie și o psihologie a artei și a moralei și nu o estetică filosofică, în sensul ei tradițional. Cazurile sînt exemplare și pentru că dau seamă de consecințele diferite pe care le-a avut asupra esteticii și eticii pozitivismul spiritualist bergsonian, față de aplicarea severă consecventă a grilei neopoziționiste asupra acelorași domenii. Acestea sînt totuși doar „cazuri" și au valoare limitată, ca orice exemplificare, de altfel. Conexiunea esteticii și eticii cu filosofia în gîndirea universală este mult mai vastă și mult mai profundă, după cum știe oricine e familiarizat cu filosofia secolului XX.

În ceea ce înseamnă conjuncția dintre estetică și filosofie în cuprinsul gîndirii românești am găsit că cea mai bună cale de acces înspre acest raport este aceea a evidențierii creșterii gradului de saturare a discursului estetic cu teze filosofice, la diverși autori. Drept care, am adus în prim plan trei cazuri semnificative pentru „estetica implicită" — în care cota de filosofic este redusă sau doar presupusă tacit (autorii fiind Petre Andrei, M. Simionescu-Rîmniceanu și Vasile Pârvan) — și, simetric, tot același număr de cazuri-paradigme ale „esteticii explicite" prin opera unor C. Leonardescu, Mihail Dragomirescu și Tudor Vianu. Și în această ipostază am decis să nu eludăm interesul pentru etic al unor autori, cînd el a dublat preocuparea pentru estetic și estetică.

Oricine poate observa că nucleul ideatic al prezentei lucrări îl constituie analiza destinului filosofic al esteticii ; un destin urmărit atît în orizont universal cît și-n cel particular al gîndirii autohtone. Prin însăși opțiunea pentru tema amintită s-a conturat și — prin asocierea cu ideile susținute de respectivii autori — imposibilitatea neglijării palierului moarl al oricărei gîndiri estetice implicite sau explicite. Poate că titlul exact al cărții ar fi trebuit să consemneze acest fapt prin adiția termenului „morală". N-am procedat astfel și pentru că, pe de o parte, cantitativ în cuprinsul cărții, interesul pentru acest domeniu este mai redus, pe de altă parte el este subordonat totuși ecuației primere ; estetică și filosofie. În același timp, avem în formă aproape finală pregătit un alt volum — dedicat analizei valorilor morale și a celor politice.

CAPITOLUL I

INTUIȚIA DURATEI. CONSECINȚE PENTRU ESTETICĂ ȘI MORALĂ

Interesul pentru estetică în plin secol XX n-a diminuat niciodată pînă la cota indiferenței. Oricum secolul a debutat filosofic prin *Estetica* lui Benedetto Croce și unii s-au grăbit să afirme că altceva semnificativ pentru acest domeniu al formelor spirituale în afara descoperirii ecuației *intuiție-expresie*, nu se mai poate spune. N-a fost să fie așa pentru că nu putea să fie astfel fie și din simplul motiv că, orice progres în sfera științelor *explicative* și a celor *comprehensive* cerea imperios o rescriere a unor teme precum : natura esteticului și a artei ; locul lor în cuprinsul spiritului ; valabilitatea istorică sau transistorică a valorilor operei de artă ș.a. Demersurile științelor particulare ale artei, demersuri absolut *necesare* pentru descrierea în cele mai mici detalii a fragmentelor de fenomene artistice sau estetice nu s-au dovedit a fi și *suficiente* pentru a înțelege esteticul în *totalitatea* manifestărilor sale. Astfel coexistă, uneori tensiv, prin contestări unilaterale (mai ales venite din direcția științelor particulare la adresa esteticilor filosofice), alteori, „pașnic" prin admiterea legitimității fiecărei poziții, atît cercetări ce se revendică orgolios din primul sau cel de-al doilea pozitivism, cît și altele ce transgresează metodele explicative (cauzale) în favoarea celor *hermeneutice*. Acesta ar fi tabloul general. Detaliile sînt însă mult mai complicate și nu ne propunem acum să poposim asupra lor. Ele pot fi identificate într-o istorie completă a esteticii acestui secol.

Propunerea noastră este mai modestă. Dorim să aducem în prim plan *numai* legătura dintre *filosofia* intuiționistă și *estetica* intuiționistă. Oricum nu ne putem reține să nu semnalăm dacă nu ca important cel puțin ca interesant faptul că atît *intuiția esenței* fenomenologice cît și *intuiția* duratei bergsoniene este sinonimă, finalmente, cu legitimarea unei estetici (și etici) filosofice. În timp însă ce estetica fenomenologică s-a impus autorilor printr-un Moritz Geiger, Roman Ingarden sau Mikel Dufrenne, estetica intuiționistă s-a confundat aproape integral doar cu filosofia bergsoniană. De asemenea, în timp

ce prima domină interesul cercetătorilor din deceniul patru încoace, slăbind în intensitate de abia în ultimii ani, cea de-a doua — după ce a fascinat la început de veac — a intrat acum într-un nemeritat con de umbră. Or, credem, se impune să revedem principiile antiintelectualismului bergsonian din perspectiva consecințelor aplicării acestora în estetică și în etică.

1. BERGSON ȘI BERGSONISMUL

Privind retrospectiv filosofia bergsoniană acum, cînd s-a scurs o jumătate de secol de la dispariția autorului * *Evoluției creatoare*, cînd au trecut șase decenii de la tipărirea ultimei sale lucrări, *Cele două izvoare ale moralei și ale religiei* (1932) și cînd s-a aniversat un secol de la apariția *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), constatăm că, interesul viu manifestat față de aceasta, deși, în mod firesc, s-a diminuat pe parcursul anilor într-o oarecare măsură, n-a scăzut însă niciodată spre cotele joase ale indiferenței.

Întrebarea esențială și legitimă care, de la afirmarea bergsonismului cu peste 90 de ani în urmă, s-a pus de nenumărate ori în cele mai diverse forme, și care, într-un fel sau altul, revine mereu în orice nouă încercare de analiză a stării creației filosofice din secolul nostru și celei bergsoniene în acest context spiritual, ar putea fi formulată astfel : de unde a izvorît interesul într-adevăr ieșit din comun, pentru această operă, sau mai direct spus, care a fost, și parțial este încă, motivul real ce a determinat marele public să citească lucrările de filosofie ale lui Bergson cu o pasiune neegalată înainte decît de capodoperele beletristice ? Răspunsurile, desigur, n-au contenit să vină, atît din partea grupului foarte numeros în Franța, al bergsonienilor, cît și din partea celor care, pe un ton ce a variat, de la critica obiectivă a operei pînă la pamflet, s-au situat în tabăra antibergsonienilor. Un lucru rămîne însă cert, dacă încercăm să evaluăm global acest fenomen, anume că astăzi nu se mai poate susține în mod serios că, zecile de ediții, la unele dintre cărțile sale se apropie de o sută, ar fi simple efecte ale modei, ale unor fenomene trecătoare, aleatorice. Din ecuația explicativă a acestei perenități active nu pot lipsi deopotrivă, opera cu structura sa ideatică, modul de prezentare a ideilor, și sistemul de apercepție filosofică a publicului.

Primul termen, chiar la o estimare ce nu intră încă în detalii, indică faptul că, opera bergsoniană a reprezentat, în momentele succesive ale apariției sale, indiscutabil, un *novum* în cîmpul reflecției filosofice, că ea a relansat într-un chip paradoxal interesul pentru metafizică, în sensul cel mai exact și mai autentic al termenului, într-un timp cînd, primul și al doiela val al pozitivismului păreau a fi îngropat definitiv preocupările pentru temele tradiționale ale speculației filosofice. Or, opera bergsoniană s-a vădit a fi clădită, nu prin eludarea mioapă și finalmente sterilă a datelor venite din direcția științelor, în principal, biologia și psihologia, ci, prin cunoașterea și uti-

lizarea lor într-o manieră interpretativă proprie. În mod real, nici o descoperire mai importantă din disciplinele amintite, n-a trecut neobservată, neasimilată și nefiltrată prin grila personalei sale viziuni. Acut receptivă față de cunoașterea științifică (nu luăm în seamă acum cazul fizicii einsteiniene, în interpretarea căreia slăbiciunea sistemului său apare mai mult decît evidentă), obsedată, cum vom vedea mai departe, să rezolve, nu multe dar importante probleme ale ontologiei și gnoseologiei, opera sa instituie o nouă interpretare în tratarea raportului spațiu—timp, materie—spirit, a metodei în filosofie, precum și asupra naturii creației filosofice, a celei științifice și artistice.

Noutatea ideilor susținute s-a resimțit nu numai în conectarea la fondul cuceririlor științifice, ci și la dezvoltarea pînă la ultimele consecințe a unor idei și sugestii existente în orizontul anteriorului spiritualism francez, pe care el îl întregește și-l colorează într-un mod aparte. Astfel, postulatul general, prezent încă la Maine de Biran (1766—1824), după care, adevărata realitate o formează viața interioară, activitatea spirituală și indivizibilă, este nu doar preluat din bogatul tezaur al spiritualismului francez acumulat timp de peste un secol, dar și amplificat și întărit prin noi date și argumente. Similar s-au petrecut lucrurile și cu alte idei formulate, înainte sau paralel, de Jules Lachelier (1834—1918), Félix Ravaisson (1813—1900), Émile Boutrox (1845—1912) Și, dacă fondul de idei se caracterizează prin noutate, printr-o grani ță greu de decelat întotdeauna de cititorul grăbit, între ceea ce reprezintă continuitate și discontinuitate în discursul fiolsofic propriu-zis, nu este mai puțin relevant faptul că, însăși această noutate se află îmbrăcată într-un înveliș cu totul deosebit față de cel curent admis în timpul său.

Cu aceasta am ajuns la cel de-al doilea termen al relației, *publicul* care, cu siguranță a fost fascinat de modul aproape literar de a face filosofie, de un text încărcat el însuși cu alese calități estetice. Stilul, în acest caz, nu este o calitate care să se susțină singură, deși Bergson a fost considerat de unii „victima fericită a incomparabilei sale puteri de expresie". „După Platon, va spune René Guillouin, cu siguranță că nici un filosof n-a scris într-o limbă atît de clară și atît de pură, unde vigoarea argumentării să împodobească grațiile poeziei" [1]. Această calitate a fost intrinsec asociată cu un eșafodaj de idei științifice, cu eclatantul fel de a ajunge la o concluzie metafizică după un periplu aparent învăluit, arid. Mai întotdeauna considerațiile sale conduceau la oferirea bruscă a unor soluții ce veneau spre confirmarea sistemului de expectații ale cititorului, în planul intelectual, reflexiv al publicului, ce descoperea bucuria unui acord între simțul comun, unele legi științifice și meditația filosofică.

Bergsonismul a ieșit în întîmpinarea unei stări de spirit, existentă în formă latentă încă din anii '80 ai secolului trecut și căreia intuindu-i substratul, i-a dat curs, a orientat-o, pentru ca apoi să-i devină expresia cea mai recunoscută și mult timp cea mai adecvată. Totuși o situație oarecum paradoxală părea că însoțește destinul acestei remarcabile creații. Bergson era citit, cunoscut, ascultat, comentat, avea o enormă

audiență, de la elevii de liceu, studenți, lumea mondenă pînă la artiști și oameni de știință consacrați, și cu toate acestea el n-a creat, cum s-a așteptat și s-a crezut un timp, că va putea să facă o școală, în sensul *clasic* al cuvîntului, cu discipoli, program unic de cercetare cu o metodologie acceptată în comun și urmărită, tenace și consecvent împreună. Așa se face să, pe de o parte, adepții bergsonismului nu sînt în număr foarte mare (și cei care s-au recunoscut explicit și cei care au preluat în mod implicit unele teze sau numai simple ipoteze), în timp ce numărul celor efectiv fascinați, seduși sau doar atrași de textele sale, devenise, în scurtă vreme, imens. Consecințele s-au resimțit în toate palierele vieții spirituale : s-a născut o stare de spirit, un curent de opinie și de idei favorabil unei viziuni simultan „științifice", dar și „mai direct", mai intuitive asupra realității. Cauzele apariției acestei stări de spirit speciale numită bergsonism, ea însăși nu lipsită de fluxuri și refluxuri, configurația reală a filosofiei lui Bergson în lunga și contradictoria aventură a sistemelor metafizice, au suscitat nenumărate explicații. În același timp este greu, dacă nu imposibil, de-a oferi o explicație satisfăcătoare asupra acestui fenomen dacă nu se „văd" aliațele secrete dintre intuiționismul bergsonian, romanul de factură proustiană, simbolismul în poezia sau impresionismul muzical și cel plastic.

După părerea noastră, Bertrand Russel în a sa *History of Western Philosophy*, a surprins într-o formulare condensată, cheia bergsonismului, atît în ceea ce privește *esența* doctrinei sale, cît și în ceea ce a însemnat înțelegerea *adeziunii publicului lui* care, cu înțelepciunea lui practic-intuitivă, a „sancționat premial" o filosofie ce dădea răspunsuri adecvate nevoilor sale spirituale. „Filosofiile — spunea B. Russel, — se clasifică, de obicei, fie după metodele lor, fie după rezultatele lor... O tentativă de încadrare a filosofiei lui Bergson în una sau alta din aceste grupe are puține șanse de reușită, pentru că *el depășește toate diviziunile cunoscute* (s.n.). Dar mai există și o altă manieră de clasificare a filosofiilor, mai puțin precisă însă, poate mai ușoară pentru inițiați. Aceasta se referă la încercarea de a vedea ce l-a condus pe filosof către filosofie. Vom avea, în acest caz, filosofii inspirate de setea de *fericire,* filosofii inspirate de setea de *cunoaștere* și filosofii inspirate de dorința de *acțiune*. Printre filosofiile sentimentului se pot plasa toate sistemele care sînt, înainte de orice, optimsite sau pesimiste, filosofiile care propun diverse soluții de salvare din dificultățile existente sau cele care încearcă să demonstreze că orice salvare e imposibilă ; acestei clase îi aparțin majoritatea filosofilor religioși. Printre filosofiile inspirate din setea de cunoaștere vom plasa cea mai mare parte a marilor sisteme, pentru că, chiar atunci cînd cunoașterea se dovedește imposibilă, ea constituie sursa a tot ceea ce filosofia are bun în ea. Filosofiile practice, pe de altă parte, sînt cele care consideră acțiunea ca pe un «bun suprem«, fericirea ca pe un efect, iar cunoașterea ca pe un simplu instrument al unei acțiuni ce a reușit. Filosofiile de acest tip ar fi fost numeroase în Europa occidentală *dacă filosofii ar fi fost oameni de tip obișnuit* (s.n.), dar aceasta s-a

întîmplat rareori pînă azi. În fapt, reprezentanții lor principali sînt pragmatiștii și Bergson“ [2].

Fără a fi *omul* de tip „obișnuit“ (geniul său a fost rareori contestat [3]) nu poate fi ignorat faptul că, opera sa a corespuns unor cerințe sociale ce începeau să fie firești, obișnuite, atît în fața imaginii despre existență, cît și-n fața modelului de discurs ce o explica și valoriza. Atunci, printre astfel de însușiri „obișnuite ale unor oameni obișnuiți“ se numărau desigur, înțelegerea de către ei, într-un grad ce se apropia de evidență, a caracterului mobil, dinamic al lumii, ca și a recunoașterii capacității spiritului de a se plasa în miezul acesteia ca o cauză activă, mereu creatoare. Nu miră, în această ordine de idei, nici asocierea cu pragmatismul, și, nici adevărul că au fost depistate unele rădăcini comune ale celor două filosofii. Tocmai de aceea ,nu-i deloc întîmplător că Bergson l-a apreciat în termeni laudativi pe William James și nici audiența lui Bergson în America, mai mult decît în alte părți ale lumii nu poate trece sub tăcere, sau pusă doar pe seama capriciului publicului. Explicația adîncită a acestor cauze comportă o abordare la mai multe nivele. René Berthelot [4] a și vorbit de un pragmatism parțial al lui Bergson. Dar, ceea ce ni se pare important, cînd apreciem în ansamblu filosofia bergsoniană nu este identificarea, fie și „parțială“ a unor zone comune ambelor concepții, ci faptul că ele au putut realmente să intereseze, într-un caz, pe cei orientați și pregătiți să recepteze pozitivismul metafizic și spiritualist ce-și avea deja un drum trasat în filosofia europeană și, în celălalt caz, pe cei dornici să fie confirmați *în* și *de* experiență, refuzînd finalmente postulatele sau concluziile metafizicilor tradiționale.

Într-un anumit fel însă, interogîndu-se asupra cauzelor care au determinat conjuncția reală dintre interesul epocii și bergsonism, sîntem inevitabil conduși înspre elucidarea, indicarea, nominalizarea surselor acestei filosofii, deși nu puțini sînt cei care se cred îndreptățiți să invoce, mai ales în acest caz, celebra formulă a lui Amiel „Toutes les origines sont des secrets“. Oricum, un lucru e sigur — fără a mai intra în disputa devenită banală asupra preeminenței explicative a vieții autorului asupra operei, sau a operei asupra contingențelor vieții acestuia — în ceea ce privește substanța genuină a filosofiei bergsoniene, că aceasta nu este lipsită de antecedente, că ivirea ei n-ar fi fost posibilă fără întreaga *mare* filosofie, de la Heraclit, Zenon din Elea, Platon, Aristotel, Descartes, Spinoza, Leibniz, Kant, Rousseau, Hegel, pînă la Spencer. (De altfel, tocmai la aceștia, cărora le trebuie adăugați, William James și spiritualiștii francezi, se raportează constant Bergson, de la primele la cele din urmă lucrări ale sale). Noutatea întreprinderii sale teoretice nu este absolută, iar dezvoltarea ulterioară a filosofiei a dovedit că bergsonismul, ce părea o culme de netrecut, era în realitate un pisc în istoria filosofiei, ce se adăuga și putea sta, ca valoare și demnitate, alături de altele, la fel de inedite și prestigioase.

O discuție pertinentă asupra variabilelor de bază ce au orientat într-o direcție determinată însăși sursele de inspirație ale filosofiei

bergsoniene, nu poate eluda contextul de ansamblu al epocii, cerințele presante pe care le ridica climatul spiritual general confruntat *cu* și contestat tot mai vehement *de* cercetarea pozitivă, precum și, modul personal în care Bergson a receptat, înțeles și modificat acest climat. Dezvăluirea originilor este strîns conexată fundamentelor, structurii și intenționalității explicite a respectivei concepții. În această ordine de idei, astăzi este un lucru frecvent și obișnuit să se amintească că filosofia se afla, în ultimele decenii ale secolului trecut, într-o situație de impas, de criză. Banalitatea observației nu anulează însă adevărul ei, căci, atunci într-adevăr, soarta filosofiei părea, pentru mulți, pecetluită, iar discrepanța dintre postulatele sistemelor de gîndire romantice și postromantice, și dezvoltarea reală a științelor naturii, nu mai suporta concilieri decît pentru cei nedegați cu cercetarea obiectivă. Încrederea deplină în tabloul unei structuri asamblate a lumii, posibil de reprezentat și validat prin puterea unei minți speculative, era zdruncinată, făcîndu-se loc, în modul cel mai firesc cu putință, unei alte certitudini, de astă dată însă mai limitată, circumscrisă la capacitatea filosofiei de a generaliza și sistematiza rezultatele tuturor științelor particulare. Bergson va prelua din exigența judecării pozitiviste, nu concluzia, ci sugestia vie, după care filosofia trebuie să se aplece creator, în scopul dezvoltării proprii asupra rezultatelor științelor. Sintetizarea, unificarea propozițiilor științifice sub cupola uneia sau alteia dintre științe i se pare a deforma cunoașterea umană autentică, sensul ei originar, care *rămîne,* oricît ar fi progresat cunoașterea științifică. Astfel, sursa pozitivistă este parțial afirmată și totodată negată ca fiind incompletă, nesatisfăcătoare pentru un demers ce aspiră să instituie o nouă metodă în filosofie, avînd un caracter programatic suprastiințific. Iar, salvarea metafizicii va fi corolarul paradoxal al unei poziții, ce părea, și fusese prin premise, pînă atunci de natură s-o desființeze.

Pozitivismul metafizic — cum a fost numită de comentatori poziția adoptată de Bergson — caracterizează o latură a filosofiei sale, latură care înfrățea două izvoare anterioare antinomice, i s-au alăturat — în același timp dar cu o intensitate mai mare, fapt ce se va vedea apoi în esența doctrinei duratei — o bună parte a tezelor spiritualismului francez, precum și unele idei ale romanticilor germani, iar ca sursă mai îndepărtată se observă unele idei din teosofia orientală, în special cea ebraică [5].

În stabilirea propriei sale linii în filosofie, Bergson găsește compatibilități de combinare între metafizica psihologică a lui Maine de Biran — întemeiată polemic *nu* pe admiterea realității primordiale a *cogito*-ului cartesian, ci, a faptului primitiv al activității sufletului (fapt reductibil la propoziția : „Eu vreau, acționez, deci exist"), cu psihologia franceză (Th. Ribot, Alred Binet), care evolua într-o direcție pozitivă, experimentală, fără a renunța la susținerea metodei introspecției. Această susținere era făcută în termeni similari cu spiritualiștii, apărînd totodată cu fervoare eterogeneitatea actelor psihice față de cele fiziologice, specificitatea primelor, ca și necesitatea utilizării datelor patologice în studierea normalității. Așa se explică convergența

dintre susținerile unei părți a psihologiei franceze antiasociaționiste cu spiritualismul bergsonian, programatic antiasociaționist adversar deschis și declarat al paralelismului psiho-fizic. Ideile pluteau în climatul spiritual al vremii impunîndu-se pe diverse planuri. Ribot, de pildă, ades și nu fără motiv citat de Bergson în *Materie și memorie*, parcurgea o cale apropiată confirmînd finalmente, antiintelectualismul bergsonian. Este în acest sens notorie situația că Ribot a debutat prin studiile sale cu cercetarea în exclusivitate a *faptelor intelectuale*, pentru ca ulterior să se centreze predilect pe aspectul emoțional și sentimental al vieții psihice. Aceste din urmă zone ale psihismului i se relevau ca fiind principiul și sursa cea mai adîncă a tuturor fenomenelor conștiinței și ale inteligenței însăși.

Un alt strat motivațional detectabil al operei și gîndirii bergsoniene îl reprezintă, de asemenea, consecințele ivite în plan teoretic odată cu introducerea de către Durand de Gros a inconștientului în explicarea și descrierea vieții psihice. Obiectul unic de pînă atunci al psihologiei — conștientul se dovedise insuficient, atît pentru demersul ce tindea să înglobeze cuceririle pozitive ale fiziologiei, cît și pentru demersul ce se vroia meta-psihologic sau supra-științific. Practic, de la admiterea senzațiilor inconștiente pînă la teoria lui Bergson a amintirilor care subzistă în noi, într-un mod inobservat și de multe ori inobservabil, nu mai erau decît cîțiva pași de efectuat în planul unei demonstrații ce-și avea deja cunoscute premisele. Acum, totul, inclusiv conceperea inconștientului și repunerea în discuție a teoriei fiziologice a memoriei, spre care se îndrepta aproape întreaga psihologie postcarteziană, va primi o tentă și o substanță interpretativă ireductibilă la poziții anterioare sau ulterioare. Inconștientul bergsonian va avea însă — lucru perfect explicabil din perspectiva întregii sale opțiuni filosofice — puține elemente comune cu *Es*-ul, *Id*-ul, inconștientul freudian, iar, din ipoteza nesuprapunerii mentalului cu cerebralul, a fiziologicului cu psihologicul, Bergson extrage concluzii ce se vor dovedi pînă la urmă solidare cu tezele adîncite explorativ în cuprinsul psihologiei și epistemologiei genetice.

Bergson prelungește și reactivează în același timp, și o parte din cadrul problematic și ideatica avansată de romantismul filosofic și literar al primei jumătăți de veac XIX. Motivele romantice reprezintă[6], atît un fundal general al filosofiei bergsoniene cît și o parte, o fațetă rămasă mereu trează, deopotrivă în planurile mai adînci și de suprafață ale acestei specifice viziuni asupra lumii, aspecte recongnoscibile apoi în însăși modul de concepere a elanului vital. Accentuînd neobosit ideea dinamicității existenței, a dialecticii spiritului, Bergson se situează pe poziția genial dezvoltată anterior de Hegel cel ce a dus pînă la capăt conceptualizarea imaginii heraclitiene a universului. Este evident, în acest sens, că polemica dusă de el cu perspectiva eleată, cu ideea imobilității absolute a lumii, a beneficiat de tot ceea ce a adus nou romantismul prin istorizarea realului și instaurarea, ca bun cîștigat, a ideii mobilității existenței. Antieleatismul său consecvent a fost, desigur, pregătit, întreținut și de plusul de adecvare la structura reală a lumii pe care gînditorii romantici l-au promis și în parte l-au și adus

prin imagine a lumii văzute ca proces, ca schimbare, ca neostoită trecere.

Cu romantismul filosofic și literar-artistic, Bergson se va întîlni într-un punct esențial : cel al evaluării, al prețuirii deosebite a modului de cunoaștere artistică a lumii. Deosebirile ca și potrivirile dintre ele sînt însă notabile. Căci, dacă Bergson susține în termeni diverși, dar cu toată convingerea, puterea specială, concretă, de natură intuitivă a cunoatșerii artistice și estetice a lumii, aidoma lui Schlegel, Jean Paul, Novalis, mai tîrziu, Schopenhauer și Nietzsche, el nu ezită totuși să situeze cunoașterea artistică, mai degrabă apropiat de Hegel într-un raport de subordonare față de cunoașterea filosofică. Numai că la Hegel, „inferioritatea" artei derivă din situația ei de anterioritate în evoluția ascendentă a spiritului înspre autocunoașterea de sine, în timp ce la Bergson, puterea mai restrînsă, mai limitată a cunoașterii artistice, apare ca derivație necesară a susținerii supremației și autonomiei intuiției filosofice în raport cu orice altă formă de intuiție, inclusiv față de cea mai apropiată ca structură, intuiția artistică.

Printre motivele romantice privilegiate figurează muzica, iar Bergson nu de puține ori compară, atît mecanismele psihologice ale vieții spirituale, cît și conceptul său esențial al percepției și duratei pure, cu jocul indefinit, aleatoriu și fascinant produs de notele muzicale. Muzica, pentru el, nu are nevoie de suport, substanță sau idee, ea este schimbarea pură. Ea este *mișcarea* prin excelență [7]. Cu toate acestea, situația nu este perfect similară poziției schopenhauriene, care afirmînd caracterul metafizic al muzicii o considera, totodată, ca esență a lucrurilor. Bergson s-a detașat de concepția lui Schopenhauer atît la nivelul unor premise de bază cît și în instanța unor consecințe de ordin estetic și etic, deloc neglijabile. Schopenhauer — nota cu finețe Tudor Vianu într-un erudit studiu din 1939 — nu este „romanticul german care pregătește în mai largă măsură pe Bergson. Viziunea lui Schopenhauer se dezvoltă din metafizica eleatică a imobilității și morala sa pesimistă și ascetică se găsește la antipodul valorilor de bucurie și creație, care ocupă centrul eticii lui Bergson. Între Schopenhauer și Bergson rămîne comun numai un anumit estetism în problema cunoașterii, afirmarea caracterului metafizic al muzicii, și acea critică a inteligenței omenești, în care ei văd deopotrivă mijloace ale acțiunii practice" [8].

Chiar dacă distincțiile amintite sînt reale, și ele pot fi amplificate de către alții, un lucru nu poate fi însă eludat, anume că substanța gravă și preferată a romantismului este, în esența ei prezentă la Bergson. Ideea romantică a vieții concepute ca forță spontană și liberă, ca loc de rezistență al oricărei creații și fel de progres, produs în zona nemijlocită a vitalului și în aceea a zonelor înalt spirituale — străbate ca un element coagulant întreaga viziune bergsoniană asupra elanului vital. De altfel, ipoteza vieții ca spontaneitate pură, în cadrul căreia instinctul joacă un rol originar, era deja temeinic implantată în conștiința spirituală a secolului, fiind indiscutabil solidară cu presupunerea că viața însăși este comprehensibilă în ultimă instanță prin procedee imprevizibile, ireductibile, atît în mecanismul pur al materiei,

cît și la capacitățile și forțele promulgate de intelect. Asemenea dezvoltări ca și rafinarea ipotezelor de principiu avansate de romantici în problema raportului dintre cunoaștere și viață, așa cum apar ele în interiorul spiritualismului estetic al lui Felix Ravaisson și în intimitatea filosofiei vitaliste a lui Jean Marie Guyau, îi erau bine cunoscute lui Bergson. De asemenea, stratului gîndirii romantice devenit substrat al operei bergsoniene i s-au conectat, fără tăgadă, și ideile evoluționismului. Spencer, afirmă majoritatea comentatorilor, a fost unul dintre maeștrii spirituali importanți ai tînărului Bergson [9]. Nemulțumirea față de filosofia acestuia se va trezi însă de timpuriu, menținîndu-se apoi ca o constantă a propriei gîndiri, deși era clar și atunci ca și acum că, fără o mare parte din cîștigurile de ordin explicativ ale evoluționismului spencerian nu s-ar fi putut imagina depășirea bergsoniană însăși a acestei importante linii impusă magistral de apariția *Originii speciilor* a lui Charles Darwin. În fond, *și* explicația evoluționistă, *și* analiza bazelor psihologiei experimentale, a celei asociaționiste *și* aprecierea valorii teoriilor școlii sociologice franceze (Émile Durkheim, Lévy Brühl) vor avea același destin de îndată ce li se va aplica cerințele antiintelectualismului bergsonian, cerințe formulate încă în *Essai sur les données...* (1889). Dacă inteligența, spune Bergson, conceptele sale, solidifică realul după modelul științelor naturii, spațializînd timpul, rezultă că spencerianismul *zenonizează* [10] realul și, în ultimă analiză reconstituie evoluția într-un mod impropriu, prin juxtapunerea de fragmente *evoluate*, în loc să vadă curgerea veșnic creatoare a vieții.

În fapt, situația nu era ușor de descurcat, căci, după ce antiintelectualismul s-a pregătit prin evidențierea bazelor șubrede ale științei prin intermediul scepticilor din totdeauna, prin Kant chiar într-o oarecare măsură, sigur prin Schopenhauer, Lequier, Cournot, Lotze, Renouvier, și după ce primele lovituri de proporții fuseseră date intelectualismului de către Jules Lachelier și Emile Bautroux, lui Bergson nu-i rămîne decît să se plaseze într-un aparent numai, straniu paradox : va fi culmea anti-intelectualismului, dar se va păstra un raționalist, deși anunță sfîrșitul „erei carteziene". Zenonizarea excesivă de care-i acuză pe mulți nu-i, în fapt, decît încercarea sa de depășire a raționalismului abstract, după cum au remarcat deja cercetători recenți. Sub acest aspect, se pot întreprinde multe analogii între demersurile sale și cele ale lui Hegel. Ele, aceste analogii, au însă o limită : în timp ce Hegel a căutat să depășească raționalismul abstract în direcția unui raționalism concret, axat pe asimilarea în concept a individualului, Bergson a căutat să depășească același raționalism complementînd „inteligența" conceptualizată cu „intuiția" îndreptată spre „viața internă" a conștiinței. Altfel spus, în timp ce Hegel lărgește raționalismul, Bergson îi caută un complement care este, de fapt, o alternativă [11].

2. ACCENTE PREDILECTE ALE FILOSOFIEI INTUIȚIONISTE

2.1. Intuiția duratei. Sensurile intuiției

Din cîte s-au putut doar sugera pînă acum, aceste surse, izvoare, teme, motive *există* indiscutabil în textul, subtextul și contextul interpretativ bergsonian, cum la fel de neîndoios este și faptul că, nici una dintre aceste influențe nu poate fi privită în mod izolat, ca avînd o existență de-sine-stătătoare. Retorta transformatoare o formează viziunea sa asupra obiectului — *durata* și metoda sa — *intuiția.* O nouă concepere a obiectului filosofiei (asociat la o nouă accepție a intuiției, ca unică metodă în filosofie) va resemnifica practic temele esențiale ale metafizicii tradiționale și va reasambla din această perspectivă, toate datele analizelor științifice recente. Și, dacă la început, după apariția primelor lucrări, lumea mai era atrasă de reputația de psiholog subtil pe care Bergson o cucerise, mai tîrziu, cînd metodologia propusă de el se va extinde asupra întregului domeniu al vieții, la toate formele activității spirituale, va deveni clar că întreprinderea sa teoretică se prezintă ca o concepție de mare anvergură. Nucleul de bază al acestei noi viziuni îl constituie *intuiția duratei,* după cum singur declara într-o celebră și ades citată scrisoare adresată lui Harald Höffding. Observația nu poate trece printre altele ; ea probează capacitatea de autoevaluare critică a propriului sistem de gîndire, închegat între timp, deoarece la acea dată (1916) apăruseră deja lucrările : *Essai sur les données immédiates de la conscience, Matière et mémoire, Le Rire, L'Évolution créatrice,* precum și semnificativele studii : *Introducere în metafizică* și *Intuiția filosofică.* „După părerea mea — spunea acum Bergson — consider ca centru al docrtinei mele *intuiția duratei.* Reprezentarea unei multiplicități de «penetrații reciproce» diferită de multiplicitatea numerică — reprezentarea unei durate heterogene, calitative, creatoare — este punctul de la care am plecat și la care am revenit în mod constant“ [12].

O radiografie a întregii sale activități confirmă pe de-a-ntregul această apreciere. Comentatorii mai vechi sau mai recenți ai operei lui Bergson sînt unanimi de acord că, teorema primară a filosofiei sale, exprimabilă în ecuația intuiție—durată, s-a constituit în perioada cînd el pregătea *Essai...* O lecție despre aporiile lui Zenon din Eleea [13] a declanșat, se pare, întregul resort al gîndirii sale, din care va rezulta rediscutarea unei puternice linii din istoria filosofiei universale. După el filosofia a zenonizat într-un fel sau altul interpretarea lumii, adică a redus totul la categoriile intelectului, care, la rîndul lui, prin însăși structura și natura sa a introdus cantitatea în calitate și a spațializat timpul. Pe scurt, Bergson afirmă, cu o consecventă tenacitate că. obiectul real al investigației filosofice îl constituie *durata pură.* Cercetarea asupra duratei, asupra timpului interior, apărea la prima vedere ca o fină analiză psihologică. Considerațiile ulterioare vor depăși însă mult acest cadru îngust și nesatisfăcător pentru o viziune ce se anunța și se va dovedi a fi de mare amplitudine. Critica adusă psihofizicii

(„În ziua în care se va fi stabilit că două senzaţii pot fi egale fără a fi identice, psiho-fizica se va fi născut. Nouă însă, tocmai această egalitate ni se pare contestabilă“ [14] şi asociaţionismul nu vine din nevoia impunerii unei alte direcţii de cercetare în psihologie, ci, din necesitatea instituirii unei noi perspective flosofice asupra întregii realităţi a conştiinţei. Spre a ajunge la definirea duratei pure, Bergson înaintează abrupt în demersul său arătînd că, în înţelegerea vieţii sufleteşti, s-a comis de-a lungul istoriei filosofiei şi a cercetării ştiinţifice *eroarea* de a traduce nelegitim inextensivul în extensiv şi calitatea în cantitate. Cauzele profunde ale unei atari erori rezidă în faptul că „ne exprimăm în mod necesar prin cuvinte şi gîndim de cele mai multe ori în spaţiu. Altfel zis, limbajul ne cere să stabilim între ideile noastre aceleaşi discriminări clare şi precise, aceeaşi discontinuitate ca între lucrurile materiale. Această asimilare este utilă în viaţa practică şi necesară în cele mai multe dintre ştiinţe“ [15]. Modelul matematic, strict cantitativ, ce a favorizat şi determinat spaţializarea timpului s-a insinuat în acest fel şi acolo unde el nu era adecvat, în domeniul cercetării vieţii spirituale. Va trebui, îndemna Bergson, „să cercetăm... ce devine multiplicitatea stărilor noastre lăuntrice, ce anume formă adoptă durata, cînd facem abstracţie de spaţiul în care se desfăşoară“ [16]. Traducerea calităţii în cantitate, ca şi confundarea acestora este atacată în numele stabilirii specificităţii ireductibile şi genuine a vieţii lăuntrice, stare incompatibilă cu simpla măsurare. „Căci, dacă confuzia dintre calitate şi cantitate s-ar limita la fiecare din faptele de conştiinţă luate izolat, ea ar da naştere... mai curînd la obscurităţi decît la probleme. În schimb, invadînd seria stărilor noastre psihologice, *introducînd spaţiul în concepţia noastră despre durată* (s.n.), ea corupe însăşi la izvorul lor, reprezentările noastre referitoare al schimbarea exterioară şi la schimbarea lăuntrică, la mişcare şi la libertate. De aici sofismele şcolii din Eleea“ [17]. Însăşi ştiinţele (matematica, fizica, astronomia), repetă mereu Bergson, nu operează asupra timpului şi asupra mişcării decît cu condiţia de a elimina, în prealabil, din ele elementul esenţial şi calitativ, respectiv, *din timp, durata,* iar din *mişcare, mobilitatea.* Aşa se face că tratatele de mecanică nu vor defini niciodată durata pură, ci, egalitatea a două durate [18], ceea ce, de fapt, echivalează tot cu o reducere a multiplicităţii calitative la număr, şi a succesiunii la simultaneitate şi juxtapunere. Practica adînc înrădăcinată de a desfăşura timpul convertindu-l în spaţiu trebuie părăsită, avertizează Bergson, deoarece durata reală şi mişcarea sînt sinteze mintale, inextensive, succesive, heterogene şi nu lucruri care posedă întindere, omogenitate spaţială, simultaneitate. În această ordine a susţinerilor, chiar algebra va solidifica, în ecuaţiile ei, un moment al duratei şi nu durata însăşi. „Durata propriu-zisă nu conţine momente identice, nici exterioare unele altora, fiind esenţialente eterogenă în raport cu ea însăşi, indistictă şi fără analogie cu numărul“ [19]. Dacă durata pură este eterogenitatea pură, iar dacă conceperea spaţiului presupune întotdeauna omogenitatea absolută, atunci înseamnă că, între cele două lumi ale spaţiului şi ale timpului, există în mod obiectiv o distincţie

netă care pînă la el a trecut neobservată. Către o asemenea concluzie conduce întreaga demonstrație bergsoniană începută din primul capitol al cărții *Essai sur les données*... Fără a scinda realitatea, și din dorința de a evidenția caracterul creator al vieții spirituale, Bergson va privilegia, cum s-a mai arătat, cercetarea timpului în fața aceleia a spațiului. Ideea străbate în întregime gîndirea sa, iar în prima parte din *Materie și memorie*, deci tot la nivelul anunțării premiselor, autorul viitoarei *Introduceri în metafizică*, *Energii creatoare*, *Intuiția filosofică*, *Energia spirituală*, promulga categoric : problemele relative la subiect și obiect, la discriminarea și unirea lor, la esența cunoașterii, trebuie să fie puse mai curînd în funcție de timp, decît în funcție de spațiu. În acest fel, surprinderea esenței duratei rezultă întotdeauna din accentuarea primului termen al cuplurilor : spirit—materie ; calitate—cantitate ; schimbare—imobilitate ; succesiune—simultaneitate ; interioritate — exterioritate ; penetrație mutuală—impenetrabilitate ; continuitate psihică—discontinuitate ; libertate, spontaneitate, evoluție creatoare—necesitate [20]. *Durata reală* plasată în ordinea temporală va fi opusă *întinderii* din ordinea spațială. Prin subliniere și circumscriere, caracteristicile duratei se regăsesc în primul element al dihotomiilor amintite mai sus, care la rîndul lor sînt subordonate cuplului supraordonator : timp—spațiu.

Definirea duratei și asocierea ei finală cu notele unei melodii face posibilă extragerea a ceea ce este specific pentru intuiția filosofică și. într-un fel se poate explica și raportul acesteia cu intuiția artistică. „*Durata* cu desăvîrșire pură este forma pe care o adoptă succesiunea stărilor noastre de conștiință cînd eul nostru se lasă să trăiască cînd el se abține să stabilească o separație între starea prezentă și stările anterioare. El (eul n.n.) nu are nevoie pentru aceasta să se identifice în întregime cu senzația sau ideea care trece, căci atunci, dimpotrivă, el ar înceta să dureze. El nu are nevoie nici să uite stările anterioare ;e de-ajuns ca amintindu-și de aceste stări el să nu le juxtapună stării actuale, ca un punct lîngă un alt punct, ci să le organizeze cu sine, așa cum se întîmplă *cînd ne aducem aminte contopite*, ca să zicem așa, laolaltă, *notele unei melodii* (s.n.). Nu s-ar putea oare spune că deși aceste note ce urmează, le percepem totuși, unele într-altele, și că ansamblul lor se poate compara cu o ființă vie, ale cărei părți, deși deosebite, se pătrund prin însăși efectele solidarității lor ?“ [21].

Aceste însușiri de bază ale duratei pure, anunțate prima oară în teza sa de doctorat, vor fi adîncit cercetate și supuse unor succesive „probe obiective“ în *Matière et mémoire*, unde, rînd pe rînd, sînt demontate și respinse tezele anterioare, inclusiv datele psihofiziologiei, care nu introduc prezumția realității surprinse în mod intuitiv. Dihotomiile spirit—materie (corp), inextensiv—întindere, libertate—necesitate ș.a.m.d. sînt din nou avansate, de data aceasta prin prisma *memoriei* [22], element important și privilegiat prin însăși natura sa — după Bergson — de a ne face să cuprindem într-o *intuiție unică* momentele multiple ale duratei. Teoria duratei este, așadar, parte componentă, indisociabil legată de punctul de vedere intuitiv asupra lumii. La rîndul

său modul intuitiv de a concepe lumea presupune o nouă concepere a timpului, a duratei pure, ca invenție permanentă, ca o continuă creație de ordin spiritual. „Există — spunea Bergson în *La pensée et le mouvant* — ...un înțeles fundamental : *a gîndi intuitiv înseamnă a gîndi în durată*“ [23] (s.n.). Numai astfel poate fi apreciată tema libertății ca latură constitutivă a cercetării datelor nemijlocite ale conștiinței și doar așa este posibil a înțelege de ce s-a ajuns, prin critica adusă intelectualismului și prin admiterea neidentității dintre cerebral și mintal la, pe de o parte, necesitatea demonstrării supremației cunoașterii intuitive în fața celei strict intelectuale și, pe de altă parte, la formularea ipotezei supraviețuirii sufletului, din moment ce „viața spiritului se revarsă peste viața cerebrală“.

Pentru gînditorul francez, lumea în care trăim ne apare sub două aspecte esențiale : cel al formelor vii, cuprinzînd viața psihică și materia organizată și cel al formelor inerte, neînsufletite, desemnate prin termenul de materie anorganică. Totul în jurul nostru devine expresia conflictului dintre aceste polarități ale lumii reale — viața, tinzînd spre înalt și fenomenul material care îi frînează elanurile, orientîndu-se spre declin. Viața apare ca o forță nestăvilită, un sistem de impulsuri inepuibazile, care se izbesc de rezistența substanței materiale. Evoluția formelor vieții s-ar explica prin capacitatea acesteia de a învinge inerția, de a înfrînge împotrivirile mecanice. Sub toate aspectele sale, viața e creație, acțiune, inițiativă, înfruntare a ceea ce este fix, static, inert.

La nivelul existenței umane, viața cunoaște două moduri de înfățișare specifică : *inteligența* și *intuiția*. Prin intuiție — ca facultate opusă inteligenței, Bergson înțelege instinctul care a devenit dezinteresat, conștient de sine, capabil să reflecteze asupra obiectului său și să-l extindă indefinit. Pentru Bergson inteligența este sinonimă cu acea modalitate care vede lucrurile așa cum sînt, separate unele de altele, fixe și prin aceasta înșelătoare, sugerînd că pot fi stăpînite, cuprinse, înțelese de către noi. În realitate, materia e una singură, dincolo de orice distincții posibile. Ea exercită o inefabilă acțiune de frînare a efortului uman de recunoaștere, de depășire a stărilor de lucruri existente. Critica cunoașterii intelectuale nu este la Bergson sinonimă cu neîncrederea descurajatoare în operațiile de analiză ale intelectului uman. Din contră, tocmai la nivelul analizei intelectul își dovedește puterea și specificitatea funcției sale. Funcția principală a acestuia este în corelație directă, nemijlocită cu *atenția la viață*, cu *reușita* și *eficiența acțiunii*. Inteligența este astfel structurată prin categoriile ei, încît se conduce, de parcă ar fi fascinată de contemplarea materiei inerte. Ea explică satisfăcător și parțial adecvat ceea ce este izolat și izolabil din realitate. Adevărata realitate ființează însă ca dinamicitate, continuitate, elan vital și mișcare perpetuă. Supunînd unui examen critic inteligența — reductibilă la nivel paradigmatic prin intermediul operațiilor sale de apelare la cunoașterea științifică, care forează în profunzimea materiei descompunînd-o, stabilind legi, constante, generalizînd, abstractizînd — Bergson compară frecvent gîn-

direa și modul de-a cunoaște realitatea cu mecanismul cinematografic („le mécanisme de notre connaissance usuelle est de nature cinématographique") — mecanism ce ne dă imaginea mișcărilor, deși fiecare secvență este individuală sau oferă imagini suprapuse, dar nu devenirea continuă a lucrurilor, poate da discontinuul, dar nu continuul, fluxul real, de adîncime al lumii, sesizabil doar prin intuiție. Reluînd necontenit caracterizările inteligenței, mai precis insuficiențele ei, Bergson arăta în *L'Énergie spirituelle* ca și în studiile reunite în volumul *La pensée et le mouvant* că inteligența este viața care privește în afară, se exteriorizează. Aidoma unui vis, ea nu are o existență activă ca întreaga noastră viață care durează, ci este pur contemplativă. Precum în starea de vis, în condiții de cunoaștere teoretică, după autorul *Introducerii în metafizică* și al *Intuiției filosofice,* eul nostru se dispersează, se sparge în diverse fragmente ilustrate de conceptele întrebuințate pe cînd, în realitate, afirmarea omului presupune o acțiune dinamică și coerentă. De aici rezidă bazele concepției bergsoniene asupra cunoașterii intuitive, ca o cunoaștere supraintelectuală.

Este necesar însă să precizăm că, opunînd intuiția inteligenței, Bergson numai aparent merge în prelungirea metafizicii romanticilor. Concepția sa asupra duratei va fi, și în acest caz, cea care va lumina metoda și accepția specială pe care acestea le dobîndesc în interpretarea sa. În *Introducere* la volumul *La pensée et le mouvant* el declară categoric : „Aceste considerații referitoare la durată mi se păreau decisive. Treaptă cu treaptă ele ne-au făcut să înălțăm intuiția la rangul de metodă fiolsofică. Intuiția este de altfel un cuvînt în fața căruia am șovăit multă vreme. Dintre toți termenii care desemnează un mod de cunoaștere tot acesta este cel mai potrivit, și totuși el dă naștere la confuzii. Pentru că un *Schelling,* un *Schopenhauer* și alții au făcut și ei apel la intuiție, pentru că ei au opus mai mult sau mai puțin intuiția inteligenței se putea crede că aplicăm aceeași metodă" [24]. Bergson se delimitează însă net de romantici și de cei care au „vorbit de o facultate supraintelectuală de intuiție", deoarece aceștia credeau că, inteligența operează temporal (în ceea ce-l privește Bergson arată că ea mai degrabă spațializează), de unde au și tras concluzia că depășirea ei înseamnă evadarea din timp. Ei „n-au văzut", subliniază Bergson, că timpul intelectualizat este spațiu, că inteligența operează asupra „fantomei duratei", iar nu asupra duratei însăși. În realitate, susține polemic autorul *Gîndirii și mișcării,* toți cei ce-au procedat în acest mod n-au sesizat că eliminarea timpului constituie un act obișnuit, banal, firesc al intelectului, pentru că intelectul procedează astfel, fiindcă aceasta este chiar funcția sa primară. Perfect explicabil, în această ordine de idei, timpului i-au fost atribuite numai calități negative, iar filosofii intelectualiști au tratat mereu *succesiunea* ca o „coexistență ratată" iar *durata* ca o „privațiune de veșnicie".

Răsturnarea propusă amendează, totodată, fundamental concepțiilor amintite, opinia filosofilor care au crezut într-o capacitate supraintelectuală de intuiție aptă a se ridica, prin forțe proprii, deasupra timpului, pînă la esențele imuabile, eterne, denumite, *eu, idee, voință.*

Separarea este clară, precisă : „o intuiție care are pretenția să se transpună dintr-un singur salt în veșnicie se mărginește la ceea ce este intelectual“ [25]. În consecință, pentru a trece de la înțelegere la viziune, de la relativ la absolut, nu este necesară evadarea din timp, ci, dimpotrivă, e nevoie de operația inversă ; recufundarea în durată și perceperea realității în propria-i mobilitate, care este însăși esența ei. Ca atare, intuiția va avea drept obiect *durata lăuntrică*, ea reprezentînd viziunea directă a spiritului de către spirit. Intuiția surprinde o *succesiune* de stări, care nu este și nu poate fi un proces de juxtapunere, ci de continuitate indivizibilă a fluxului vieții lăuntrice, astfel că ea nu mai are nimic interpus și nici nu va mai apare ca reflecție, prin prisma celor două fețe, care sînt spațiul și limbajul. „Intuiție înseamnă, așadar, mai întîi de toate conștiință, dar *conștiință imediată, viziune care de abia se deosebește de obiectul văzut, cunoaștere care este contact și chiar coincidență* (s.n.). Ea este, în al doilea rînd, *conștiința lărgită* (s.n.) ce apasă pe marginile unui incoștient care cedează și care rezistă, care se lasă prins și care-și reia libertatea“ [26].

Cum se realizează acest contact și respectiv coincidență cu obiectul ? Prin posibilitatea unei întrepătrunderi a conștiințelor omenești, adică prin fenomenul de *endosmoză* psihologică. Intuiția dispune, în același timp, și de capacitatea de a ne introduce, în genere, în conștiință. Ajuns la acest stadiu al demonstrației, Bergson, printr-un salt spectaculos, ridică intuiția din planul psihologic la nivelul cunoașterii întregii realități, a cunoașterii vieții însăși. Punctul de plecare subzistă tocmai în capacitatea simpatizării conștiinței cu tot ceea ce ea cuprinde și o înconjoară, în primul rînd, cu propriul corp. „Dacă orice ființă vie se naște, se dezvoltă și moare, dacă viața este o evoluție și dacă *durata* reprezintă în această ordine de idei o realitate, nu care cumva mai există și o *intuiție a vitalului*, și prin urmare o metafizică a vieții care va prelungi știința a ce este viu ?“ [27]. Răspunsul la o asemenea întrebare este dat în *Evoluția creatoare* — monument al filosofiei secolului — în cadrul căreia, lucru evident pentru toți care apreciază întreaga sa gîndire, s-a vrut, în mod explicit, să se depășească, prin *intuiția vitalului*, orice reducție mecanicistă, fixistă asupra vieții, ca și a oricărui finalism plat. Se poate constata că autorul a folosit, ca nimeni altul, în propriul său demers calea teoretizată. Discurs, viziune, interpretare și metodă se înfrățesc, pe parcurs și finalmente și, nu întîmplător, în timp ce vizualizăm și auzim aievea, „țîșnirea vieții“, avem impresia că evoluția acesteia este ca o simfonie, ca un flux irepetabil, inconceptibil prin simplă adiție de elemente disparate. După Bergson, care aplică propria-i metodă la domeniul vast, imprevizibil al vieții — domeniu compus din multiple variabile, cum spuneau : Lamarck, Darwin, Spencer, De Vries, Eimer — eroarea constă în faptul că pînă la el, s-a dat o prea mare utilizare conceptelor inteligenței, forme ce „îngheață“, solidifică momentele curgătoare ale vieții. Dovada peremptorie a inadecvării inteligenței la explicarea originii și evoluției vieții, a necesității presante de a se recurge la intuiție — ca singura metodă validă și fidelă de cercetare — o constituie

rezultatul alambicat, schimbător, conținut în fiecare caz cercetat : pe de o parte, se ajunge la mecanism și finalism, iar pe de altă parte, realitatea ni se înfățișează ca o țîșnire neîntreruptă de noutăți. Opțiunea sa categorică este pentru cea de a doua ipoteză, care implică o metafizică a vieții, metafizică situată într-un alt registru al cercetării decît cel presupus de aplicarea grilei științifice la mecanismul vieții. Premisa demonstrației se găsea, de altfel, încă în partea a treia din *Essai...* cînd Bergson mărturisise că, *actul liber este incomensurabil cu ideea.* Iar dacă acesta este caracterul evoluției noastre interioare, tot el va fi și al evoluției generale a vieții. Forma exemplară a acestui raționament va fi dată în *L'Évolution créatrice.* Astfel pentru Bergson, interesat obsesiv să se insereze în mișcarea evolutivă, pentru a urmări pînă la rezultatele actuale, determinarea progresivă a materialității și a intelectualității prin consolidarea treptată a uneia și a celeilalte, filosofia, „nu este numai aplecarea spiritului asupra lui însuși, coincidența conștiinței omenești cu principiul viu din care ea emană, o luare de contact cu efortul creator. Ea este adîncirea devenirii în genere, evoluționismul adevărat și, prin urmare, adevărata prelungire a științei — cu condiția să înțelegem prin acest din urmă cuvînt un ansamblu de adevăruri constatate și demonstrate, iar nu o anumită nouă scolastică ce a înflorit în cea de a doua jumătate a veacului al nouăsprezecelea în jurul fizicii lui Galilei, așa cum cea veche se dezvoltase în jurul lui Aristotel“ [28].

În construirea neobosită a didotomiei : cunoaștere intelectuală—cunoaștere prin intuiție, Bergson a atins limitele maxime ale unui raționament dus consecvent pînă la ultimele lui consecințe. Șirul polarizărilor a devenit, în elegantul torent al discursului său uluitor de bogat. Inteligența este asociată științei (iar „știința este auxiliara acțiunii“), se aplică materiei, realului, imobilității, discontinuității, în timp ce, dimpotrivă, intuiția se asocaiză metafizicii“ (care nu e nici acțiune, nici utilitate, ci un simplu act dezinteresat), se răsfrînge asupra spiritului, posibililului, mobilității, continuității ș.a.m.d. Poate că, tocmai de aceea, *anti-intelectualismul* ce se degajă din ansamblul operei și gîndirii sale pare, pînă la un punct, că este un răspuns adecvat și corespunzător obiectului cunoașterii, într-un caz *materia*, în celălalt *spiritul.* Aceasta cu atît mai mult cu cît este recunoscută puterea și specificitatea cunoașterii științifice. Se relevă, totodată, legitimitatea metafizicii și este evidențiat ca necesar „spiritul geometric“, fiind însă apreciat predilect — pascalianul „spirit de finețe“ ; este arătat, nu odată, rolul experienței în cunoaștere, dar interesul se îndreaptă înspre „experiența integrală“, care poate fi însăși metafizica (v .*Introducere în metafizică).* Prelungul fir al demonstrațiilor axate pe principiul opoziției, al dualității inerente ajunge, inevitabil la acordarea aceluiași statut de legitimitate științei și metafizicii. „Îi atribuim... metafizicii — declară Bergson — un obiect limitat, în primul rînd *spiritul*, și o metodă specială, mai presus de orice *intuiția.* Procedînd astfel deosebim cu hotărîre metafizica de știință. Dar cu același prilej le conferim o valoare egală. Noi credem că ele pot, și una și cealaltă atinge fondul

realității“ [29]. Ceea ce urmează însă este de natură să acorde cunoașterii intuitive o situație privilegiată, investind-o cu posibilități de a descoperi absolutul vieții interioare și chiar al vieții în genere, în raport cu intelectul care, poate doar să tindă necontenit înspre atingerea esenței realului, a materiei anorganice. Finalmente, deși se afirmă că „între metafizică și știință pretindem o *diferență de metodă*, dar nu admitem o *diferență de valoare*“ [30] (s.n.), metafizica și metoda sa — intuiția — vor prevala în fața cunoașterii științifice pure posibilă cu ajutorul categoriilor intelectului. Disocierea și încercarea de păstrare a diferenței specifce dintre ele sînt idei de mare substilitate și temeritate. Bergson însă a fost primul care și-a dat seama de urmările, în plan teoretic și metodologic, susținerii a două obiecte și a două metode și, derivat de aici, de inconvenientele situării intuiției într-o poziție parțial sau total opusă inteligenței. Pentru contracararea acestei impresii se spune mereu că, metafizica nu ar fi superioară științei pozitive, că ea nu vine *după* știința pozitivă spre a obține „o cunoaștere mai înaltă“. „Lăsați-le dimpotrivă — avertizează Bergson — obiecte diferite, științei — materia, iar metafizicii spiritul : cum spiritul și materia se ating, metafizica și știința vor putea de-a lungul întregii lor suprafețe comune, să se pună la încercare una pe cealaltă, în așteptarea ca acest contact să devină fecundație... Aceasta înseamnă a spune că știința și metafizica se vor deosebi ca obiect și ca metodă, dar că ele *vor intra în comuniune în sînul experienței* (s.n.). Și una și cealaltă vor fi înlăturat cunoașterea vagă ce se află înmagazinată în conceptele uzuale și ne este transmisă prin cuvinte. Dar experiența lăuntrică nu va găsi nicăieri un limbaj strict potrivit. Ea va fi silită să revină la concept, asociindu-i cel mult o imagine. Va trebui însă atunci ca ea să lărgească conceptul, să-l mlădieze, și să exprime, prin nimbul colorat cu care-l va înconjura, că el *nu conține experiența întreagă* (s.n.). Nu e tousi mai puțin adevărat că metafizica va fi îndeplinit în domeniul ei, reforma pe care fizica modernă a înfăptuit-o în al său“ [31]. Ultima comparație, bivalentă, indică, deopotrivă punctul forte și slăbiciunea acestei separații. În fapt, Bergson, receptînd acuzațiile de anti-intelectualism, de definire echivocă, sau în orice caz, cu mai multe sensuri a intuiției, se vede nevoit a replica prompt : „în nici o privință noi nu diminuăm inteligența ; noi nu o izgonim din niciunul din domeniile pe care le ocupa pînă în prezent ; iar acolo unde ea este cu adevărat la ea acasă, noi îi atribuim o putere pe care filosofia modernă i-a contestat-o în genere“ [32], adăugînd că „Nici un rînd din cîte am scris nu este susceptibil de o asemenea interpretare (intuiția doar ca instinct sau simțămînt *n.n.*). Și în tot ceea ce am scris se întîlnește contrariul : intuiția noastră este reflecțiune“ [33].

Adînc încrezător în virtuțile și puterile speciale ale intuiției, a capacităților ei de a da o nouă lumină asupra lumii, vieții, experienței, actelor și faptelor umane, Bergson îi dedică cîteva pagini devenite antologice, în care se justifică posibilitatea generalizării acestui fel de cunoaștere din care, nu numai speculația va trage foloase imediate : „Viața de fiecare zi va putea fi încălzită și iluminată de pe urma ei. Căci lumea în care simțurile și conștiința noastră ne introduc

obișnuit nu mai este decît propria ei umbră, și ea este rece ca moartea... Să ne regăsim dimpotrivă așa cum sîntem într-un prezent care are o oarecare grosime de durată și este în plus elastic, pe care-l putem dilata la infinit în urmă, împingînd tot mai departe înapoi ecranul care ne maschează pe noi înșine în ochii noștri ; să surprindem lumea exterioară așa cum este, nu numai la suprafață, în clipa prezentă, ci în adîncime, în trecutul imediat care-i dă ghes și care-i imprimă elanul său, într-un cuvînt *să ne deprindem să vedem toate lucrurile sub specie durationis* : de îndată, ceea ce este rigid se destinde, ceea ce este ațipit se trezește, ceea ce este mort învie în percepția noastră galvanizată... Prin aceasta ea (filosofia) ar deveni complementară cu știința atît în speculație cît și în practică. Cu aplicațiile sale care nu urmăresc decît comoditatea existenței, știința ne făgăduiește bunăstarea și cel mult plăcerea. În schimb, filosofia ne-ar putea da chiar de pe acum bucuria“ [34].

Insistenta operație de delimitare a cunoașterii științifice de „cunoașterea metafizică“, prezentă attî în *Introducere în metafizică*, *Intuiția filosofică* și în *Percepția schimbării*, aduce unele note suplimentare pentru definirea intuiției. Astfel, *analiza* științifică este sinonimă cu reducerea obiectelor la ceea ce acestea au comun, cunoscut, multiplicabil și verificabil la infinit, prin utilizarea simbolurilor care traduc la nivel intelectual, prin limbaj, starea presupusă neschimbătoare a lucrurilor. Dimpotrivă, *intuiția* filosofică opusă analizei științifice, va fi singura modalitate de a accede la absolut prin intermediul actului simplu al pătrunderii în obiect. „Vom numi aci intuiție, *simpatia* prin care ne transportăm înlătuntrul unui obiect spre a coincide cu ceea ce este unic și prin urmare inexprimabil în el“ [35]. La acest punct al discursului său, devenit cît se poate de explicit în *Introducere în metafizică*, pe lîngă amintita referire în legătură cu natura intuiției, se formulează o exprimare mai concentrată a specificității și necesității metafizicii. „Dacă există un mijloc de a poseda o realitate în mod absolut — spune Bergson — în loc de a o cunoaște în chip relativ, de a pătrunde în ea în loc de aadapta puncte de vedere asupra ei, de a avea intuiția ei în loc de a-i face analiza, în sfîrșit de a o surprinde înafara oricărei expresii, traducere sau reprezentare simbolică, *metafizica este acest lucru însuși* (s.n.). Metafizica este așadar știința care are pretenția de a se dispensa de simboluri“ [63]. După cum se poate ușor constata, șirul polarizărilor continuă, apărînd în prim plan cuplurile : imagine—simbol (concept) ; absolut—relativ ; intuiție—analiză [37] etc., toate menite să demonstreze, prin accentuarea primului termen, posibilitatea unei metafizici care este însăși experiență integrală.

Intuiția ca metodă și tot cortegiul derivatelor sale, inclusiv relația metafizică—știință, a incitat și provocat, fie acordul fie replica tăioasă a unor filosofi sau oameni de știință. Intuiției i s-au găsit mai multe accepții în chiar textul lui Bergson (în mod surprinzător întîlnim aici, attî analiza plină de comprehensiune a lui H. Höffding cît și contestarea din eseul-pamflet al lui Julien Benda), iar metafizica înțeleasă astfel a fost considerată, cînd prea vagă, cînd prea apropiată de mode-

lul artistic de cunoaștere. Critica intuiției și a intuiționismului bergsonian în genere, a relevat numeroase puncte nevralgice, oarecum inerente unui demers programatic, el însuși critic la adresa raționalismului și a funcțiilor inteligenței. Reproșul principal, prezent, într-un fel sau altul, la majoritatea comentatorilor, se referă la tendința dizolvării cunoașterii în trăire [38]. Apoi, sînt comentate negativ sensurile diferite ale intuiției — altele în faza timpurie a creației sale filosofice față de etapele maturității — ceea ce conține un sîmbure de adevăr, dar care nu marchează, după opinia noastră, *o mutație esențială* în raport cu înțelesul primar al termenului de intuiție, așa cum apare el definit în *Datele nemijlocite ale conștiinței, Introducere în metafizică, Evoluția creatoare, Intuiția filosofică,* în eseurile și studiile reunite în volumul *Energia spirituală,* în *Durată și simultaneitate* sau în *Cele două izvoare ale moralei și ale religiei.*

Ceea ce nu poate fi trecut cu vederea este faptul că dificultatea definirii aparține obiectului însuși, iar Bergson era pe deplin conștient că urmează să fixeze printr-un cuvînt, la nivelul limbajului, un proces complex ireductibil doar la expresia sa lingvistic-conceptuală. Oricum, însă, critica violentă a lui Julien Benda din *Sur le succès du bergsonisme* [39] (1914) se cere a fi menționată pentru că, în forma ei radicală, atrage atenția asupra impreciziilor și coincidențelor inevitabile unei metodologii construite pe valorificarea predilectă a funcțiilor extraraționale din procesul cunoașterii. După J. Benda pot fi distinse patru sensuri ale inuiției în cadrul concepției bergsoniene : 1) intuiția este acel tip de cunoaștere, de simpatie intelectuală, de contact și coincidență cu obiectul, care sesizează obiectul în el însuși în loc de a-l înțelege prin raportare la alte obiecte (este citată cunoscuta definiție din *Introducere în metafizică).* Dar aceasta nu este adevărata intuiție bergsoniană, deoarece ea nu s-a debarasat încă de toate procedeele inteligenței, de ideile și reprezentările intelectuale ; 2) intuiția ca sursă de noi categorii. Or, categoriile aparțin inteligenței nefiind special adaptate mobilității, căci atunci ar trebui inventate categorii și pentru imobilitate. Ca atare, intuiției ca invenție intelectuală îi este contrapusă inerția inteligenței ; 3) intuiția este facultatea de a găsi sau regăsi sensul unui ansamblu de fapte în totală opoziție cu acceptarea lor brută. Și în această accepție, intuiția este eminamente o operă a inteligenței, neaplicabilă în mod special, nici mișcării, nici fenomenelor vitale ; 4) în fine, intuiția mai poate fi apreciată ca instinct, «elan vital», prelungire a vieții organice. În această înțelegere, spre deosebire de accepțiile anterioare, ea este ne-intelectuală, se mulează pe formele vieții, «coincide» cu viața, «este» viața. Rămine de știut, se întreabă J. Benda, cum un lucru poate fi deodată *viață și cunoaștere a vieții.* Concluziile lui se pot grupa în : a) inteligența este, înainte de toate, cunoaștere prin concepte, astfel că, primele trei sensuri ale intuiției relevă inteligența chiar în spirit bergsonian ; b) adaptarea la viață reprezintă adaptarea la fenomenele vitale, iar cele trei prime enumerări ale intuiției, făcută tot în sens bergsonian, nu sînt adaptări la viață ; c) aceste patru

feluri de intuiții semnifică în pofida dorinței de a le concilia, lucruri profund distincte.

Diagnosticul dur pus de Julien Benda[40] este îndreptățit numai într-o singură privință: Bergson n-a dat intuiției o singură definiție, pe care apoi s-o păstreze neschimbată. Ca atare, era firesc să ajungă în impas, fapt recunoscut de el din moment ce încerca, cînd să o opună parțial inteligenței („Intuiția este perisabilă și nu poate dura. Fie că este intelecțiune, fie că este intuiție, gîndirea folosește fără îndoială și întotdeauna limbajul, iar intuiția, ca orice gîndire, sfîrșește prin a se cuibări în concepte“ [41]), cînd să-i sublinieze legătura strînsă cu aceasta și cu instinctul [42]. Cu toate că Bergson reduce inteligența la ceea ce în mod obișnuit se numește intelect sau gîndire metafizică și extrage caracteristicile intuiției din această incompletă raportare, se poate afirma totuși că teoria sa luminează multe aspecte — bunăoară, cel al *iluziei retrospective* a inteligenței — fapt care, în mod real, echivalează cu un substrat de gîndire ce depășește explicația mecanicistă inaptă a lămuri satisfăcător nici măcar apariția noului.

În același timp, nu trebuie eludată nici împrejurarea că intuiționismul ca metodă, gîndire specifică și viziune directă a spiritului de către spirit, are cel puțin două direcții de evoluție. Concepția lui Bergson despre intuiție se va îndrepta, pe de o parte, spre intuirea divinității *(Les deux sources de la morale et de la religion)*, iar pe de altă parte, către cuncașterea lumii pe cale specifică spiritualității inerente lumii. Prima orientare conduce spre spiritualism colorat mistic, iar cea de-a doua înspre faimosul panteism bergsonian, celebrat în *L'Évolution créatrice*. Practic, *Evoluția creatoare*, *Energia spirituală* și *Cele două izvoare*... însumează elaborările complete și complexe ale acestor direcții care sînt, în ultimă instanță, conexate și complementare. Deosebit de amplă și rafinată va fi însă imaginea privind intuiția vitalului, contopirea și coincidența cu formele vieții în raport cu aceea conferită intuiției mistice. În fapt, misterul vieții îl interesează obsesiv nu numai în *L'Évolution créatrice* ci și în *Les deux sources*...[43]. În acest sens, corolarul panteism și creștinism degajat din cele două lucrări exprimă și un rezultat direct al metodei, dar și o trecere înspre sfîrșitul vieții autorului, de la un tip de fascinație mai degrabă renascentistă și romantică asupra vieții la una solidară profund cu crezul în valoarea fără egal a exemplului marilor întemeietori de religii și morală, Isus în primul rînd.

Este arhicunoscut aportul adus de Bergson la fundamentarea substanțială a conceptului de intuiție, ca și eforturile sale extraordinare de a argumenta superioritatea cunoșterii intuitive în fața celei strict intelectuale, discursive. După el însă, și lucrul acesta nu poate fi ignorat în nici o încercare de stabilire a valorii intuiționismului bergsonian, intuiția interacționează permanent cu cunoștințele discursive, le are ca bază inerentă („intuiția... sfîrșește prin a se cuibări în concepte“), le argumentează și aprofundează. Totodată, legînd intuiția de instinct, Bergson o plasează în intimitatea proceselor conoscitive primare, dar și în preajma celor naturale ale evoluției vieții.

Mai mult chiar, un epistemolog de talia lui Jean Piaget, deși are serioase obiecții referitoare la celebrele antiteze bergsoniene care conduc ua teza centrală a acestuia a unei cunoașteri metafizice *sui generis*, ireductibilă la rațiune sau la cunoașterea științifică, afirmă în *Sagesse et illusions de la philosophie* (1968) : „s-a remarcat adesea cît de mult era această intuiție personală a lui Bergson produsul unei inteligențe rafinate, a cărei reflecție nu pretinde să atingă ființa din senin, ci începe prin a tria, disocia și abstrage pentru a reconstrui un model extrem de elaborat al duratei. Sartre îi reproșează cam brutal lui Bergson de a considera durata pură ca un fapt empiric sau un accident contingent. Noi vom spune exact contrariul, constatînd că ea este, de fapt, produsul unei fabricații intelectuale deosebit de migăloase și punînd de altfel intuițiile sartriene în aceeași categorie cu ceea ce s-ar putea numi introspecțiile construite. Într-adevăr, departe de a constitui un punct de plecare prim, cum e *cogito*-ul cartezian sau husserlian..., *intuiția bergsoniană* este o rezultantă a multiplelor analize efectuate reflexiv“ [44]. Această profundă observație trebuie conexată cu însăși „tehnica“ filosofiei bergsoniene cu modul de operare al conceptelor sale polare. Intuiția accentuează întotdeauna un termen al relației. Departe de-a fi o simplificare abuzivă, natura complementară a conceptelor bergsoniene este solidară cu o filosofie clădită pe viziunea duratei conținutului conștiinței și a vieții. În acest sens, trebuie arătat că în afară de atributele generale ale realității : întindere—durată, întindere—gîndire, gîndire—mișcare și în afară de raportul unei dialetici armonioase sau complementare posibilă între termenii existență—neant, tot—nimic, psihologic—logic, tranziție—instantaneu, continuu—discontinuu, nedeterminat (devenire)—determinat (cauzalitate), poziții—intenții, mișcare (indivizibil)—divizibil, schimbare—imobilitate ș.a., Bergson a utilizat în toată expunerea metafizicii sale, care este dinamică, forma verbială, referindu-se la mecanismul conștiinței, pentru a da în acest fel și mai multă expresivitate gîndirii sale. Expresivitatea a fost apoi intensificată prin opoziția, mai puțin dialectică, într-adevăr, făcută între verb (forma substantivală) și participiu trecut (și forma adjectivală) prin care se exprimă, de regulă existențialitatea statică a lucrurilor și fenomenelor. În chipul acesta, în filosofia lui Bergson accentul cade întotdeauna pe ceea ce *se face* (dinamic), nu pe ceea ce este *făcut* (static), pe ceea ce *se desface*, nu pe ceea ce este *de făcut*. Se pot pune permanent alături termeni precum : mișcare (dinamic)—mișcat (static), dezintegrare—dezintegrat, integrare—integrat, desfășurare—desfășurat, imobilizare—imobilizat, solidificare—solidificat, schimbare—schimbat, devenire—devenit, realizare—realizat, creare—creat, iluminare—iluminat, cunoaștere—cunoscut, precepere—perceput, fixare—fixat, suprimare—suprimat, construire—construit, negare—negat, rezultare—rezultat, ajungere—ajuns, transmitere—transmis, oprire—oprit, formare—format, derivare—derivat etc. Astfel că, după autorul *Intuiției filosofice* și *Evoluției creatoare* ,*analiza* nu e același lucru cu *analizatul*, cu ceea ce se analizează iar recompunerea evoluției nu se realizează cu ceea ce e consolidat. Noi, va afirma Bergson, urmărim să cunoaștem faptele în izbucnirea lor, în loc de a le sesiza odată izbucnite,

căci, cu recompunerea evoluatului nu se poate reproduce evoluția, iar *durata* este altceva decît spațiul văzut ca un termen ideal în direcția căruia lucrurile materiale sînt *desfășurate*, dar în care ele nu se *desfășoară* [45]. Iată deci, exprimată în formă concisă, obligativitatea *intuiției* ca metodă pentru revelarea obiectului care este *durata pură*. Accepțiile intuiției nu se dezvăluie decît în și prin semnificațiile duratei. Problema rămîne însă deschisă fiindcă nu trebuie să uităm că Bergson pleacă totuși de la premisa că inteligența nu va fi niciodată capabilă să explice exhaustiv viața. În această ordine de idei, cel care va considera teza epistemologică fundamentală a lui Bergson — după care inteligența „este inaptă să înțeleagă viața", inteligența adaptîndu-se doar la spațiu și la materie neorganizată în aspectele lor statice și discontinui — „destul de fragilă" — este Jean Piaget. Din perspectiva epistemologiei genetice „inteligența purcede de la acțiunea în general, și nu numai de la acțiunea asupra materiei : asupra persoanei altuia, asupra (sau prin intermediul) propriului corp, precum și asupra corpurilor solide neînsufletite". În același timp, Piaget amendează și ideea bergsoniană conform căreia inteligența reconstituie continuul cu discontinuul, mișcarea cu imobilitatea printr-un proces analog „procedeului cinematografic" al gîndirii, arătînd că „Bergson raționează ca și cum inteligența s-ar reduce la o reprezentare în imagini", imagine statică, „inaptă să sesizeze continuul". Or, arată autorul cărții *Sagesse et illusions de la philosophie*, „Bergson uită totalmente de existența *operațiilor* care se referă esențialmente la transformări și nu doar la stări, care constau în acte și nu în imagini, și care ating ca atare mișcarea și construcția productivă, creatoare de structuri dinamice. În metafora sa cu procedeul cinematografic, Bergson nu vede decît instantaneele succesive care corespund reprezentărilor în imagini, dar el uită motorul care asigură desfășurarea lor și tocmai în acest motor operativ rezidă inteligența însăși" [46].

La încheierea acestui paragraf, fără a mai intra în alte detalii și polemici [47], se poate afirma că, intuiția bergsoniană, cu toată plurivocitatea sensurilor sale (unii critici — Julien Benda, Georges Politzer ș.a. — îi spun „echivocitatea"), vizează cuprinderea într-o ecuație simplă, a esenței devenirii lumii, reușind să surprindă numeroase aspecte, caracteristici, atribute, vii și substile ale gîndirii științifice, în opoziție cu anumite operații rutinate, rigidizate ale practicii intelectuale obișnuite. Multe din mecanismele cercetării și descoperirii științifice propriu-zise și-au găsit în intuiția bergsoniană o posibilă explicație ce n-a trecut neobservată. Studiile de psihologie a creativității științifice, dar mai ales a celei artistice, au reliefat deseori rolul important jucat de intuiție în procesul descoperirii unui adevăr sau al creației unei opere originale. În fapt, Bergson a introdus în uz conceptul de „emoție creatoare".

2.2. Intuiția artistică și categoriile estetice

După cum s-a arătat în diverse interpretări, modelul explicit și implicit, al intuiției bergsoniene își are sorgintea în tipul specific al

cunoașterii artistice, motiv pentru care numeroși critici consideră că ea este reductibilă la intuiția estetică. În realitate însă, Berson operează o distincție clară între cele două feluri de intuiție, indicîndu-le cu o exactitate semnificația și obiectul. Cu toate acestea, o anume apropiere se menține între ele, deoarece în însăși modul de concepere a intuiției filosofice iradiază multe componente care în activitatea curentă sînt atașate intuiției estetice. Situația este reală, după cum la fel de adevărat este și faptul că Bergson n-a scris propriu-zis o *estetică*, deși viziunea sa asupra lumii a fost etichetată, în prelungirea romanticilor, drept panestetică. Estetica sa, cum observa Raymond Bayer în *Histoire de l'Esthétique* (1961), nu este decît o metafizică a intuiției și a calității, prezentate sub o altă formă. Paradoxul acesta rămîne aparent pentru intuiția ca metodă, deși ea se particularizează în artistică și mistică, că ea reușește să atingă esența creatoare a lumii, a duratei pure numai în formă metafizică. Ca atare, viziunea panestetică asupra universului integrează, firesc și cu precădere, intuiția artistică. Pentru elucidarea acestei situații, se cere avută în vedere opinia lui Bergson însuși, din scrisoarea adresată lui Höffding, în care preciza : „1. arta nu poartă decît asupra a ceea ce este viu și nu face apel decît la intuiție, în timp ce filosofia se ocupă necesarmente de materie, în același timp în care aprofundează și spiritul, făcînd apel, în consecință, atît la inteligență cît și la intuiție (deși intuiția va fi instrumentul său specific) ; 2. intuiția filosofică, după ce s-a angajat în aceeași direcție ca și intuiția artistică, merge mult mai departe : ea prinde vitalul înainte de risipirea sa în imagini, în timp ce arta poartă asupra imaginilor“ [47 bis]. Stabilind asemenea granițe separatoare, asemenea raporturi de juxtapunere, Bergson nu pierde nici un prilej pentru a arăta că cele două feluri de intuiție se găsesc totuși într-o strînsă relație. Astfel, intuiția individualizatoare a filosofiei este pregătită de intuiția individualizatoare a artei. De asemenea, nu o dată el formulează ideea că, în timp ce intuiția filosofică este la îndemîna oricui, de cea artistică nu beneficiază decît anumiți „privilegiați“, artiștii, care se nasc „detașați“.

În interesul demersului bergsonian, arta, ca domeniu ce stă în exclusivitate sub semnul intuiției, beneficiază de nenumărate circumscrieri. Necesitatea artei, existența sa autonomă sînt afirmate categoric de Bergson atît în *Essai sur les données...*, *L'Evolution créatrice*, *Percepția schimbării*, cît și în eseul *Rîsul*, unde se confesa : „cred că dacă realitatea ar izbi de-a dreptul simțurile și conștiința noastră, dacă am putea intra în comunicare nemijlocită cu lucrurile și cu noi înșine, arta ar fi inutilă... am fi cu toții artiști, căci sufletul nostru ar vibra atunci necontenit la unison cu natura“ [48]. Fiindu-i inerentă intuiția, arta poartă în sine același caracter nepractic, simplu și dezinteresat, ca și cel al travaliului metafizic. Fondul adînc al realității sufletești nu poate fi surprins, în dinamica sa continuă și complexă, nici numai prin intelect și simbolizarea științifică, nici exclusiv prin limbaj (acesta spațializează durata) și nici numai prin „simplificările practice“, pe care simțurile și le transmit din realitate. Arta singură prin limbajul ei, conștiința ei specifică, ne dă o cale de acces spre esența perpetuu creatoare și plină de imprevizibilă nou-

tate a duratei. „Astfel, fie că este pictură, sculptură, poezie sau muzică, arta nu are alt rost decît de a înlătura simbolurile practic folositoare, generalitățile acceptate în mod convențional și social, în sfîrșit, *tot ce ne ascunde realitatea* (s.n.), spre a ne pune față în față cu realitatea însăși... Arta nu este cu siguranță *decît o viziune mai directă a realității* (s.n.). Dar această puritate a percepției implică o rupere de convenția utilă, o *dezinteresare înnăscută* (s.n.) și special localizată a simțului sau a conștiinței, în sfîrșit, o anumită imaterialitate a vieții..." [49].

Modelul cunoașterii artistice așezat la baza configurării intuiției filosofice apare deosebit de evident în afirmația lui Bergson, potrivit căreia, într-o mare măsură arta ar fi suficientă spre a dovedi că este posibilă o vastă extindere a facultăților de percepere. Ea efectuează, însă, doar faza inițială a posibilităților de lărgire ale acestei facultăți. Deși cadrul discutării acestei probleme este mult mai amplu, pînă la urmă legitimitatea domeniului estetic se demonstrează tot în termenii unei binecunoscute opoziții : acțiune—contemplație. În acest sens, artistul nu manifestă o preocupare aparte față de aspectele pozitive ale vieții, denecesitățile acțiunii. El este, în înțelesul propriu al cuvîntului, un „distrat". Or, tocmai acest defect, în ordinea inteligenței și a abilităților practice, devine calitatea hotărîtoare în ordinea mai înaltă a contemplației. Detașarea artistului de realitate devine astfel, sinonimă cu perceperea unor lucruri și raporturi care, în mod obișnuit, scapă omului comun. Aceasta idee este, de asemenea, formulată în contextul relevării virtuților superioare ale intuiției față de cunoașterea pur intelectuală sau practică. „De fapt, admitea Bergson, ar fi ușor să arătăm că, cu cît sîntem mai preocupați a trăi, cu atît sîntem mai puțin dispuși să contemplăm, și că *necesitățile acțiunii* tind să limiteze *cîmpul viziunii* (s.n.) "[50].

Suita interogațiilor referitoare la capacitatea și funcțiile intuiției estetice face posibilă sublinierea rolului ei specific în actul cunoașterii — deopotrivă în natură și spirit, în noi cît și în afara noastră — constatarea unor lucruri care nu ne „izbeau" în chip explicit simțurile și conștiința. „Poetul și romancierul care exprimă o stare sufletească nu o crează desigur pe de-a-ntregul ; ei nu ar fi înțeleși de noi dacă nu am observa în noi, pînă la un punct, ceea ce ei ne spun despre alții. Pe măsură ce ei ne vorbesc ne apar nuanțe de emoție și de gîndire care puteau fi mai demult reprezentate în noi, dar care rămîneau invizibile : întocmai ca imaginea fotografică ce nu a fost încă cufundată în baia în care ea se va revela. *Poetul este acest revelator*" [51] (s.n.). Statutul artistului și cunoașterea estetică sînt, în acest fel, similare cu situația filosofului și a reflectării metafizice. Asemănarea nu este însă identificare. Căci, dacă intuiția filosofică reprezintă însăși simpatizarea și coincidența cu lucrul, intuiția estetică nu realizează această treaptă. „Arta ne face fără îndoială să descoperim în lucruri mai multe calități și mai multe nuanțe decît zărim în chip firesc în ele. Ea dilată percepția noastră, dar mai curînd la suprafață decît în adîncime. Ea îmbogățește prezentul nostru, dar nu ne face să-l depășim" [52]. Totodată, originea capacității de a fi „revelator" estetic trebuie căutată într-un „accident fericit" : „...din cînd în cînd... se ivesc oameni

a căror conștiință, sau ale căror simțuri sînt mai puțin aderente la viață. Natura a uitat să lege facultatea lor de a percepe de facultatea lor de a acționa. Ori de cîte ori ei privesc un lucru, îl văd pentru el, iar nu pentru ei. Ei numai percep doar în vederea acțiunii ; *percep pentru a percepe, fără vreun scop, numai pentru plăcerea de a percepe* (s.n.). Printr-un anumit aspect al ființei lor, fie prin conștiința lor, fie prin vreunul din simțuri, *ei se nasc detașați* (s.n.) ; și după cum această detașare este aceea a cutărui sau cutărui simț, sau detașarea conștiinței, *ei sînt pictori sau sculptori, muzicieni sau poeți* (s.n.). Așadar, o viziune cu adevărat mai directă a realității întîlnim noi în diferitele arte, și tocmai datorită faptului că artistul se gîndește mai puțin să tragă foloase de pe urma percepției sale, percepe el un număr mai mare de lucruri“ [53].

Pe de o parte conceptele spațializează durata, iar pe de altă parte nici realitatea nu „izbește“ de-a-dreptul simțurile și conștiința oferind o cunoaștere directă și definitivă. Care este rostul artei în acest tablou ? „Trebuie să trăim — arată autorul *Rîsului* — iar viața cere ca noi să sesizăm lucrurile sub aspectul legăturii pe care o au cu nevoile noastre. A trăi înseamnă a săvîrși. A trăi — înseamnă a nu accepta din partea lucrurilor decît impresia *utilă*, spre a-i răspunde prin reacții adecvate ; celelalte impresii trebuie să se estompeze, sau să nu ne parvină decît confuz. Privesc și cred că văd, ascult și cred că aud, mă analizez și cred că citesc în adîncul inimii mele. Dar ceea ce văd și aud din lumea exterioară nu este decît ceea ce simțurile mele extrag din ea spre a-mi călăuzi comportarea. Ceea ce cunosc din mine însumi e ceea ce răzbește la suprafață, ceea ce ia parte la acțiune. Din realitate, simțurile și conștiința nu-mi transmit, prin urmare, decît o simplificare practică. În viziunea pe care ele ne-o dau despre lucruri și despre mine însumi, deosebirile inutile omului sînt șterse, iar cele utile sînt accentuatee. Anumite drumuri îmi sînt mai dinainte trasate, iar pe acestea acțiunea mea va păși. Aceste drumuri îmi sînt mai dinainte trasate, iar pe acestea acțiunea mea va păși. Aceste drumuri sînt drumurile pe care omenirea întreagă a trecut înaintea mea. Lucrurile au fost clasificate în vederea folosului pe care l-aș putea trage de pe urma lor. Iar noi vedem mai curînd această clasificare decît culoarea și forma lucrurilor... Individualitatea lucrurilor și a ființelor ne scapă ori de cîte ori nu ne este materialmente util s-o percepem. Și chiar acolo unde o observăm (ca atunci cînd deosebim un om de altul), nu individualitatea însăși este prinsă de ochiul nostru — altfel supus o anumită armonie cu totul originală de forme și culori — ci, numai una sau două trăsături care vor îndeosebi recunoașterea practică... Noi — reiterează ideea sa predilectă Bergson, idee prezentată în chiar debutul lui *Essai sur le donnée*... — *nu vedem lucrurile însăși*. De cele mai multe ori ne mărginim să citim etichitele lipite pe ele. Această tendință, la baza căreia stă nevoia, s-a mai accentuat cu timpul sub influența limbajului. Căci, cuvintele (cu excepția numelor proprii) desemnează genuri... Dar nu numai obiectele exterioare, ci chiar și propriile noastre stări sufletești scapă cunoașterii noastre întrucît privește caracterul lor intim, personal și de trăire originară. Cînd resim-

ţim dragoste sau ură, cînd ne simţim veseli sau trişti, care răzbate în conştiinţa noastră însăşi sentimentul pe care-l încercăm, cu miile sale de nuanţe fugitive şi cu nenumăratele rezonanţe profunde care fac din el ceva exclusiv al nostru ? Dacă ar fi aşa am fi cu toţii romancieri, cu toţii poeţi, cu toţii muzicieni. De cele mai multe ori însă nu percepem din starea noastră sufletească decît ceea ce se desfăşoară din ea *în afară*. Din simţămintele noastre nu percepem decît aspectul lor *impersonal*, acela pe care limbajul l-a putut nota odată pentru totdeauna, dat fiind că, în aceleaşi condiţii, el este aproximativ acelaşi la toţi oamenii. Şi astfel pînă şi înlăuntrul insului nostru propriu, individualitatea ne scapă. Ne mişcăm printre generalităţi şi simboluri ca într-un cîmp închis în care forţa noastră se măsoară cu folos cu alte forţe ; şi fascinaţi de acţiune, atraşi de ea spre mai marele nostru bine pe tărîmul pe care ea şi l-a ales, trăim într-o zonă mediană, situată între lucruri şi noi, exterioară lucrurilor şi totodată exterioară nouă înşine. Dar, din cînd în cînd, din inadvertenţă *natura crează suflete mai detaşate de viaţă* (ş.a.). Nu e vorba de acea *detaşare voită* (ş.a.), cugetată, sistematică, rezultat al *meditaţiei* şi al *filosofiei*. E vorba de-o *detaşare firească*, inerentă structurii simţurilor sau a conştiinţei, şi care se manifestă de îndată într-un chip virginal de a vedea, de a auzii, sau de a gîndi. Dacă această detaşare ar fi totală, dacă sufletul n-ar mai adera la acţiune prin nici una din percepţiile sale, el ar fi sufletul unui artist cum lumea nu a mai văzut altul. El ar străluci în toate artele deodată, sau mai curînd le-ar contopi pe toate într-una singură. Primirea lui cuprinde toate lucrurile în puritatea lor originară. Ar cuprinde atît formele, culorile şi sunetele universului material cît şi cele mai subtile mişcări ale vieţii lăuntrice. Ar însemna însă să-i cerem prea mult naturii. Chiar pentru aceea dintre noi pe care natura i-a făcut artişti, ea n-a ridicat decît întîmplător şi de o singură parte vălul. Numai într-o singură direcţie a uitat ea să lege percepţia de nevoie. Şi cum fiecare direcţie corespunde cu ceea ce numim un *simţ*, artistiul nu este îndeosebi destinat artei decît prin unul din simţurile sale şi numai prin acela. De aici, la origină, diversitatea artei. Şi tot de aici caracterul special al predispoziţiilor. Unul se va consacra culorilor şi formelor şi cum iubeşte culoarea pentru culoare, forma pentru formă, cum le percepe *pentru ele*, iar nu *pentru el*, viaţa interioară a lucrurilor o va vedea el străpungînd printre formele şi culorile lor. Pe aceasta o va face el să pătrundă puţin cîte puţin în percepţia noastră pentru început buimăcită. Timp de o clipă măcar, ea ne face să înlăturăm prejudecăţile de formă şi de culoare care se întrepuneau între ochii noştrii şi realitate. Şi astfel va înfăptui *cea mai înaltă năzuinţă a artei care este aceea de a ne deştăinui natura* (s.n.). Alţii îşi vor întoarce privirile mai curînd asupra lor. Sub miile de acţiuni născînde care exteriorizează un simţămînt, sub cuvîntul banal şi social care exprimă şi acoperă o stare sufletească individuală, ei *vor căuta să scoată la iveală sentimentul, starea sufletească simplă şi pură* (s.n.). Şi ca să ne îndemne să întreprindem acelaşi efort asupra noastră înşine, ei se vor strădui să ne facă să vedem ceva din cele ce au văzut : prin asocieri ritmice

de cuvinte care ajung să se organizeze laolaltă și să se însufleţească, dobîndind o *viaţă originală*, ei ne spun sau mai curînd *ne sugerează* lucruri pe care limbajul nu este menit să le exprime. Alţii, vor săpa și mai adînc. Sub aceste bucurii și întristări care se pot la nevoie „traduce" prin cuvinte, ei vor surprinde ceva care nu mai are nimic de împărţit cu graiul, anumite ritmuri de viaţă care-i sînt mai lăuntrice omului decît sentimentele sale cele mai lăuntrice, fiind însăși *legea vie* (s.n.), diferită de la om la om, a depresiunii și a exaltării sale, a regreţelor și speranţelor ce-l stăpînesc. Degajind și accentuînd această *muzică* (s.n.) ei vor impune atenţiei noastre ; vor face ca, fără voia noastră să ne inserăm în ea ca trecătorii ce se prind într-un joc Și prin aceasta ei ne vor determina la rîndu-ne să facem ca în străfundul străfundului din noi să se pună în mișcare ceva care așteaptă momentul să vibreze"... [54].

După cu arătam — pentru Bergson — arta nu e decît „o viziune mai directă a realităţii". Totodată această „puritate a percepţiei implică o rupere de convenţia utilă, o *dezinteresare înnăscută* și specială localizată a simţului sau a conștiinţei, implică în același timp o anumită imaterialitate a vieţii care nu este decît ceea ce dintotdeauna s-a numit idealism. Încît, se poate spune că, realismul se întîlnește în operă cînd idealismul stăpînește sufletul, și că numai printr-o mare risipă de idealitate izbutim să reluăm contactul cu realitatea" [55]. Nici o artă — întărește mereu și mereu Bergson — deci nici arta dramatică nu face excepţie de la această regulă. Ceea ce drama „dezgroapă" și pune în același timp în lumină nu este decît realitatea profundă care ne este ascunsă de necesităţile vieţii, adesea în vederea propriului nostru interes. Oricum arta ţintește întotdeauna *individualul*. „Ceea ce pictorul fixează pe pînză, nu este decît ceea ce el a văzut într-un loc cunoscut, într-o anumită zi, la o anumită oră, în culori pe care nu le vom revedea. Ceea ce cîntă poetul este o stare sufletească ce a fost a lui și numai a lui și care nu va mai fi niciodată. Ceea ce dramaturgul înfăţișează privirilor noastre este desfășurarea unei vieţi sufletești, o urzeală vie de evenimente și de simţăminte, o urzeală a ceva ce nu s-a înfăţișat decît o singură daată, spre a nu se mai reproduce nicicînd. În zadar vom da acestor simţăminte nume generale fiindcă în *alt* suflet ele nu vor mai fi la fel. Ele sînt *individualizate*. Mai ales prin această din urmă particularitate aparţin ele artei, căci generalităţile, simbolurile și însăși tipurile sînt elemente obișnuite ale percepţiei noastre zilnice" [56].

Am reprodus in extenso citate din *Le Rire* pentru că într-adevăr avem convingerea că multe din analizele noastre anterioare sînt mai bine evidenţiate prin chiar apelul la textul bergsonian. Nu putem, totodată, să ne abţinem și să nu constatăm cum aceste idei referitoare la rostul artei și importanţa intuiţiei estetice pot fi regăsite în termeni foarte apropiaţi la Marcel Proust. „Măreţia artei adevărate — va spune pe urmele lui Bergson autorul *În căutarea timpului pierdut* — consistă în a regăsi, în a recuceri, în a ne face să cunoaștem această realitate departe de care trăim, de care ne îndepărtăm tot mai mult

pe măsură ce *cunoașterea convențională* (s.n.) ce i-o substituim capătă mai multă densitate și impermeabilitate, această realitate pe care am risca mult să murim fără să fi cunoscut-o și care este pur și simplu viața noastră, *adevărata viață*, viața în sfîrșit descoperită și limpezită, singura viață, așadar, cu adevărat trăită, această viață care, într-un sens, sălășluiește în fiecare clipă în toți oamenii în aceeași măsură ca și la artist. Dar ei *n-o văd, pentru că nu încearcă s-o limpezească* (s.n.). Și astfel trecutul lor e supraîncărcat cu nenumărate clișee care rămîn inutile, dat fiind faptul că inteligența nu le-a — developat —. Să recucerim viața noastră ; dar și viața celorlalți ; căci stilul, atît pentru scriitor cît și pentru pictor, e o chestiune nu de tehnică, ci de viziune. El este *revelația*, care s-ar dovedi imposibilă prin mijloace directe și conștiente, a *diferenței calitative* (s.n.), ce există în modul în care ne apare lumea, *diferență care, dacă n-ar xista arta, ar rămîne taina veșnică a fiecăruia* (s.n.). Numai prin artă putem ieși din noi înșine, putem ști ceea ce vede un altul din acest univers care nu este identic cu al nostru și ale cărui peisaje ne-ar fi rămas tot atît de necunoscute cu acelea ce se pot afla în lună. Mulțumită artei în loc de a vedea o singură lume, lumea noastră, o vedem multiplicîndu-se și, cîți artiști originali există, tot atîtea lumi avem la dispoziția noastră, mai diferite unele de altele decît acelea care călătoresc prin infinit și care cu multe veacuri după ce s-a stins focarul din care creionam, fie că acesta se numea Rembrandt sau Vermer, ne trimit raza lor specială“ [57].

Încă în *Essai*... Bergson a avansat ideea că arta mai curînd decît *să exprime*, urmărește *să imprime* sentimente în receptori ; ea le sugerează și ori de cîte ori găsește mijloace mai eficare, se dispersează bucuros de a „imita natura“. Căci, „natura procedează precum arta, prin sugestie, dar nu dispune de ritm. Ea îl înlocuiește prin lunga camaraderie pe care comunitatea influențelor suferite a creat-o între ea și noi, camaraderie care face ca la cea mai neînsemnată indicație a unui sentiment, *simpatizăm* cu ea, așa cum o persoană supusă multă vreme influenței unui hipnotizator se supune de îndată gestului său“ [58]. În același context, Bergson se întreabă dacă nu cumva, într-un anumit sens „arta nu precede natura“. Chiar fără a merge atît de departe i se pare mai conform regulilor unei bune metode să propună *studierea frumosului* mai întîi în operele în care el a fost produs printr-un *efort conștient* și de-a coborî apoi prin tranziții insensibile, de la artă la natură (care este și ea „artistă“ în felul ei). Adaptînd acest punct de vedere„ ne vom da seama — crede Bergson — că *rostul artei e de a adormi puterile active*, sau mai curînd rezistente ale personalității noastre și de a ne aduce astfel la o stare de docilitate desăvîrșită în care realizăm ideea ce ni se sugerează, în care *simpatizăm* cu sentimentul exprimat. În procedeele artei vom regăsi, într-o formă atenuată, rafinată și întrucîtva spiritualizată, procedeele prin care se realizează obișnuit starea de hipnoză. „Apelul la hipnoză și la comparația intuiției artistice cu ea se realizează cu diverse ocazii la Bergson. Iar dacă luăm în seamă că primul articol scris de Bergson a fost dedicat analizei psihologice și metafizice a acestui fenomen, al hipnozei, nu mai rămîne decît să ne întrebăm — alături de alți interpreți pre-

cum Chevalier sau Bayer — dacă nu cumva aceasta a fost un punct esențial de plecare, punct primar care coagulează finalmente notele de caracterizare ale intuiției filosofice a celei artistice și a celei mistice.

Este oricum la prima vedere paradoxal că filosofia intuiționistă privilegiază arta sau, poate conceperea intuitivă a esteticului se solidarizează cu intuiția filosofică) dar autorul nu scrie *o estetică*: „N-am ținut niciodată să scriu o carte". Cauza acestei situații trebuie căutată în faptul că *viziunea estetică* nu mai este, la Bergson, limitată la frumos înțeles în mod tradițional. De asemenea metafizica este parte a artei : una și alta se apropie de aceleași obeicte. Reuniunea lor *a priori* nu va fi mai puțin fatală în metodă decît în doctrină. De fiecare dată cînd Bergson, în speculația sa, a căutat cu obstinație estetica sa, el s-a găsit, în ciuda propriei intenții față în față cu chiar filosofia lui însăși. Or, metafizica are asupra esteticului avantajul de a merge în străfundurile obiectului său. Într-adevăr, intuiția filosofică, va merge mai departe decît arta în această revelare directă a realului. Prima este mai penetrantă și ea se adîncește în durată, pe cînd arta se pregătește în vestibulul duratei sau, nu este decît „propedeutica" sa. După cum l-am mai citat pe Bergson, arta dilată percepția dar mai mult la suprafață decît în profunzime ; ea îmbogățește prezentul, dar nu ne face să-l depășim.

Ceea ce lipsește viziunii estetice dacă o decupăm lucid este, după Bergson, o vedere organizată în durată. Diferența consistă pe de o parte în inerenta „superficialitate a ochiului artistului" care nu va putea înlocui, pe de o altă parte, „penetrația viziunii filosofice". Căci, numai prin filosofie ne putem deprinde să nu izolăm niciodată prezentul de trecut ; numai datorită viziunii filosofice toate lucrurile dobîndesc o adîncime, sau ceva „mai mult decît adîncime", ele dobîndesc ceva asemănător unei a „patra dimensiuni" care îngăduie percepțiile anterioare să rămînă solidare cu percepțiile actuale și care permite însuși viitorului imediat să se schițeze în parte în prezent. Continuitatea și dinamicitatea realității sînt suprinse mai adecvat prin filosofie.

În acest context, este absolut normal ca Bergson să nu ne spună foarte mult despre frumos în lucrările ulterioare celei de debut în care afirma : „sentimentul frumosului *nu este un sentiment specific*; orice sentiment resimțit de noi va adopta un caracter estetic de îndată ce ne este *sugerat*, iar nu *cauzat*. Înțelegem acum de ce emoția estetică face să admită anumite grade de intensitate, precum și anumite grade de elevație". În *Essai...*, Bergson mai crede că „pentru a înțelege cum de sentimentul frumosului comportă la rîndul său diferite grade, *ar trebui să-l supunem unei analize minuțioase*"[60] (s.n.). Această analiză însă n-a fost făcută niciodată într-un studiu separat și poate că nici nu putea fi realizată. Așa se face că avem presărate în Le Rire, *L'Evolution creatrice, Matiere et memoire, La Pensee et le Mouvement*, nu „analize minuțioase" ci observații pertinente ca aceasta : „Viața nu se recompune. Ea se lasă numai privită. Imaginația poetică nu poate fi altceva decît o viziune mai completă a realității. Faptul că

personajele pe care le crează poetul dau impresia că sînt vii, se explică prin aceea că ele sînt *poetul însuși*, poetul care s-a multiplicat și s-a adîncit pe el însuși printr-un efort de observație lăuntrică atît de intens încît surprinde virtualul în sînul realului și reia, spre a face din el o operă completă, ceea ce natura lăsase în el în stare de schiță sau de simplă năzuință“ [61]. Oricum, Bergson nu putea evita să nu circumscrie locul creației artistice și estetice alături de creația științifică și cea metafizică, aceasta din considerentele metodologice bine știute și, în aceeași consecuție, el nu putea eluda problema valabilității operei de artă. S-a și pronunțat în acest sens afirmînd că vaolarea unei anumite opere de artă nu se măsoară atît după *puterea* cu care sentimentul sugerat pune stăpînire pe noi, cît după *bogăția* acestui sentiment însuși. Căci, alături de gradele de intensitate sînt deosebite instructiv *gradele de adîncime* și cele de *elcvație*. Or, apelul la gradele de profunzime și de altitudine al sentimentului, apropie din nou viziunea estetică de intuiția metafizică. Confirmarea intuitivă a valorii este dată nu de „superficialul ochi de artist“ ci de penetrația unică și ireductibilă a intuiției filosofice ce se instalează în durată.

Coeziunea dintre substanța filosofiei bergsoniene și circumscrierea naturii artei și a valorii ei este esențial surprinsă de R. Bayer care precizează că, pentru Bergson „percepția este *estetică* în același fel în care este *reală*: în jocul diferențelor ei și printr-o discriminare calitativă. Manifestarea *unicității* este fondul artei și al lumii“ [62]. Iar „fructele artei... susțin relația cea mai ineluctabilă cu fondul lucrurilor sub trăsăturile descrise de Bergson : materia estetică a unui univers de pură prezență, a unei lumi de asemenea singulară în care totul este unic, a unei sfere a contingenței în care totul este radical nou și imprevizibil în timp. Evidența estetică rămîne, din aceste motive, calea de acces spre realitatea metafizicianului“ [63].

Bergson a surprins și dezvoltat pînă la ultima consecință un aspect real al procesului de creație artistică, anume acela al caracterului deseori neconștientizat al procedeelor pe care artistul le utilizează. Acest fapt a fost sesizat încă de Platon în celebrul dialog *Ion* și reluat ulterior cu necontenit interes, dar niciodată cu atîta insistență ca în romantism și mai tîrziu de ideologia din jurul avangardei literare și artistice. În această privință ideile lui Bergson sînt sincrone cu cercetarea psihanalitică, cu teoretizările existente la sfîrșitul veacului trecut și începutul acestui secol, preocupări ce aveau ca obiect predilect creația artistică și revenite în actualitate odată cu ascensiunea impresionismului, simbolismului, a romanului de tip proustian, iar mai apoi a expresionismului, dadaismului și suprarealismului. Insistența sa pentru relevarea valorii factorilor inconștienți în procesul creației se întîlnește astfel, atît cu direcția spiritualistă și antiintelectualistă din filosofie, cît și cu orientările — devenite comune în epocă și trecute pe nesimțite în stare de spirit—, care refuzau tot mai vădit reducerea actului poetic și artistic la capacitatea asociativă a intelectului, la formele riguroase ale gîndirii raționale. De fapt, adevărul este (aducînd raționamentul la limită) că niciodată opera de artă n-a fost în exclusivitate produsul reflexiei discursive. Din motive lesne de înțeles, celebrul

intuiționist francez accentuează însă numai latura extrarațională a procesului de creație artistică, eludîndu-le pe toate celelalte.

O analiză detaliată a ideilor estetice ce irump din întreaga operă a lui Bergson demonstrează indubitabil că el abordează, în chip original, problemele fundamentale ale oricărei filosofii a artei : ce este frumosul ? ce este arta ? Acest fapt a generat și întreținut de altfel, vie atenția exegeților care au purces, în mod firesc, la analiza categoriilor esteticii bergsoniene. Bunăoară, unii interpreți [64] stabilesc o legătură directă între triada intuitivă (intuiția filosofică, estetică și mistică) și „modificările", modurile de manifestare ale frumosului : *grațiosul*, *frumosul echilibrat* și *sublimul*. De asemenea, prin teoria sa asupra comicului, Bergson se înscrie în marea tradiție a esteticii filosofice chemată a răspunde, dintr-o perspectivă totalizatoare, la întrebarea, întotdeauna actuală și legitimă, privind *natura* și *esența* comicului, a dramaticului.

Iată într-o formă concentrată surprinsă natura dramaticului. „Orice artă exprimă anumite stări sufletești. Pentru aceste stări, unele se nasc mai ales din contactul omului cu semenii săi. Acestea sînt sentimentele cele mai intense și totodată cele mai violente. Dacă omul s-ar lăsa mînat de imboldurile firii sale sensibile, dacă n-ar exista nici legea socială nici cea morală asemenea explozii de simțăminte violente ar fi manifestări curente ale vieții. Dar este *util* ca aceste explozii să fie zădărnicite, și este *necesar* ca omul să se supună unor reguli. Iar ceea ce interesul sfătuiește, rațiunea poruncește : există o datorie și menirea noastră este să ne supunem ei. Sub imperiul acestei îndoite influențe a trebuit să se constituie, întrucît privește neamul omenesc un *strat superficial* de simțăminte și de idei care tind către *fixitate* și *neschimbare*, care s-ar vrea mereu aceleași la toți oamenii și care *marchează* — cînd n-au puterea să-l înnăbușe — focul ascuns al *patimilor individuale*. Progresul lent al omenirii către o viață socială din ce în ce mai pacifică, a consolidat treptat acel strat, așa cum însăși viața planetei noastre n-a fost decît o lungă strădanie în vederea acoperirii cu o peliculă solidă și rece, masa arzîndă a lavei în necontenită fierbere. Dar există erupții vulcanice. Și dacă pămîntul ar fi o ființă fie, i-ar plăcea poate să viseze în timp ce se odihnește, la acele explozii brusce în care el redevine deodată conștient de tot ceea ce este mai profund în el însuși. *O plăcere de acest fel ne prilejuiește drama.* Sub viața liniștită pe care societatea și rațiunea ne-au alcătuit-o, ea răscolește în noi ceva care din fericire nu explodează, dar pe a cărui tensiune interioară ea ne face s-o simțim. *Drama îi oferă naturii o revanșă asupra societății.* Uneori ea v-a merge de-a-dreptul la țintă : va aduce din adîncuri la suprafață patimile care fac totul să explodeze. Alteori o va lua pieziș, așa cum procedează obișnuit drama contemporană ; ea ne va dezvălui cu o îndemînare uneori sofisticată, contradicțiile lăuntrice ale societății ; ea va exagera partea de *artificiu* ce se întîlnește în legea socială ; și astfel, prin mijloace ocolite, dizolvînd de astă dată învelișul, ea ne va face din nou să atingem adîncul. Dar în ambele cazuri, fie că *slăbește* societatea, fie că *întărește* natura, drama urmă-

reşte acelaşi scop, anume, să ne dezvăluie o latură a făpturii noastre, ascunsă nouă înşine, ceva ce s-ar putea numi elementul *tragic* al personalităţii noastre“ [65].

Există însă o deosebire majoră între comedie şi tragedie. Comedia se asociază cu tipul general, tragedia este de neînchipuit fără individualitatea unică, comedia se asociază caracterelor generale, „pe care le-am întîlnit şi pe care le vom mai întîlni“ în timp ce tragedia priveşte individul excepţional, comedia nu ne dă stări individuale sau momente trăite o singură dată, extrase din realitatea interioară precum marea artă şi tragedia ; seva ei este extrasă din realitatea exterioară. „Pînă şi titlul marilor comedii este semnificativ : *Mizantropul, Avarul, Jucătorul, Distratul* etc. iată denumiri de *genuri*. Şi chiar şi în cazurile în care comedia de caracter poartă drept titlu un nume propriu, acest nume este foarte curînd tîrît de greutatea conţinutului său în albia numelor comune. Spunem „Un Tartuffe“, în timp ce n-am spune o „Fedră“ sau un „Polyeucte“. Mai ales, nu i-ar da niciodată în gînd unui poet tragic ca în jurul personajului său principal să grupeze personaje secundare destinate a fi, ca să spunem aşa, nişte *cópii* simplificate ale lui. Eroul de tragedie este o individualitate unică în felul ei. Îl vom putea imita, dar atunci, conştient sau nu, vom trece de la tragic la comic. *Nimic nu-i seamănă, deoarece el nu seamănă cu nimeni* (s.n.). Dimpotrivă, un remarcabil instinct îl poartă pe poetul comic ca, după ce şi-a alcătuit personajul central, să facă să graviteze în jurul lui altele care înfăţişează aceleaşi trăsături *generale*. De aceea, poate, multe comedii au drept titlu un substantiv la plural sau un termen colectiv : „Femeile savante“ — „Preţioasele ridicole“ [66]. În aceeaşi ordine de idei, nu întîmplător titlul marilor tragedii este un nume propriu : Hamlet, Lear, Oedip. Oricum, personajul comic e opus celui tragic, prin aceea că, în timp ce acesta din urmă e în contact cu profundul sufletesc, primul e un distrat, un mecanizat ; el poate prezenta din *acelaşi tip mai multe exemplare diferite*, întocmai ca un naturalist care studiază o specie, în timp ce tragedia are însă un unic personaj ; tragedia se ataşează de indivizi, comedia de genuri ; în fine, tragedia se trage din observaţia interioară în vreme ce comedia ne provine din observaţie exterioară.

Distincţiile de mare subtilitate şi originalitate operate între dramatic şi comic, între comic şi tragic nu pot fi separate de substanţa metafizicii bergsoniene. Contribuţia lui Bergson în problema comicului [67] stă, cu deplină justificare, alături de teoriile lui Aristotel, Kant, Hegel, Th. Lipps, Sigmund Freud, Nicolai Hartmann ş.a., fiind evidenţiată ori de cîte ori sînt trecute în revistă principalele teorii perene despre această categorie. Izvorul şi esenţa comicului sînt nemijlocit deduse din contradicţia inerentă instituită între „vital“, „viaţă“ şi „materie“ ,între ceea ce semnifică, pe de o parte, devenirea, mişcarea, mobilitatea absolută, irepetabilitatea, permanenta creaţie şi, ceea ce reprezintă, pe de altă parte, rigiditatea, încremenirea, repetabilitatea, inerţia totală.

De obicei, avertiza Bergson, se rîde de ceea ce are asemănare cu noi sau poartă pecetea noastră. Rîsul este un fel de gest social care

subliniază și reprimă o anumită *distragere specială* a oamenilor și evenimentelor. Rolul rîsului este de a reprima tendințele separatiste pe fiecare la toți. Totodată — arată Bergson — datorită faptului că rîsul ca și *visul* se detașează de lucruri și de logică (care ne cer un neîntrerupt efort intelectual) el este pentru oameni o destindere, o odihnă, o lene : el „ne odihnește de oboseala de a gîndi". Rîsul însă nu intervine în orice împrejurare, ci doar în condițiile în care conștiința dobîndește o stare de calm, cînd asistăm la evenimente privindu-le detașat, fără nici o emoție, deoarece adversarul principal al rîsului este întotdeauna emoția. „Rîsul n-are nimic mai primejdios decît emoția" [68] credea Bergson, introducînd astfel cea mai severă expulzare a sentimentului din constutivitatea comicului, separație fără precedent în întreaga istorie a esteticii. Pe lîngă emoție, mai există și o anumită rigiditate, de asemenea potrivnică rîsului. Avînd caracter *social*, prin excelență, rîsul se manifestă în egală măsură ca dușman al rigidității și al emoției. Atitudinile, gesturile, mișcările corpului uman sînt rizibile în măsura în care trimit cu gîndul nu la organismul viu, ci la un mecanism. Desenul unui caricaturist e comic doar atunci cînd sugerează o marionetă articulată. Automatismele de tot felul constituie, în general, sursă de rîs. Astfel, gesturi de care în mod obișnuit nu rîdem, devine rizibile cînd sînt reproduse de cineva, iar oamneii încep să fie imitabili în momentul în care în ei se instalează automatismele, „încetează de a mai fi ei înșiși". Punctul de plecare și principiul suprem al teoriei bergsoniene a comicului, sintetizat în formula „Ceva mecanic aplicat peste ceva viu" („C'est du mécanique, plaqué sur du vivant"), îl reprezintă tocmai această suprapunere de situații cînd, un om în loc să aibă inițiativă, să creeze și să inoveze se comportă ca o păpușă mecanică, fiind dominat de repetări stereotipe, stări de fixație, de diverse automatisme. După convingerea lui Bergson, generează comic „rigidul, gata-făcutul, mecanicul, în opoziție cu ceea ce este suplu, necontenit schimbător, viu ; distracția în opoziție cu atenția, în sfîrșit automatismul în opoziție cu activitatea liberă" [69].

Aceste premise îi permit lui Henri Bergson să, întreprindă o extrem de interesantă analiză a modalităților comicului. Primul gen pe care-l cercetează se referă la comicul de *situație*. Urmează apoi comicul de *limbaj*, pentru ca în final să se insiste asupra comicului de *caracter*. Comicul de situație și cel de limbaj intervin pretutindeni în viața zilnică ; comedia teatrală, prin simplificarea și îngroșarea anumitor laturi ale comicului cotidian, poate oferi mai multe învățăminte decît experiența reală. Examinarea comicului de situație începe pornind de la legătura posibil de stabilit între jocul copiilor și comedie, ca joc ce imită viața. Așa cum copilul ajunge, distrăgîndu-se din realitatea înconjurătoare, să confunde obiectul de joc — păpușa bunăoară — cu omul, tot așa se poate ca spectatorul să identifice situațiile de pe scenă cu cele din viață. „Comicul, conchide Bergson, este *inconștient*" [70]. Probabil că anumite reminiscențe din copilărie sînt conservate de fiecare în străfundurile ființei sale. Comicul ar viza, din acest punct de

vedere, aspectul unei persoane prin care aceasta se aseamănă cu un lucru, fie prin comportamentul ei mașinal, prin rigiditatea sa, fie prin mișcarea sa în afara vieții. Comicul ar exprima astfel, o imperfecțiune, individuală sau colectivă, care cere întotdeauna o corecție imediată, corecție ce trebuie să vină din partea contemplatorului detașat de orice emoție. În concluziile eseului despre rîs, se remarcă o anume simpatie apărută pretutindeni față de personajul comic, cu care indirect oamenii se simt solidari, în posibilitatea lor de a se rupe de existența autentică, de a ceda total tentației mașinalului, automatismelor, ticurilor și rigidității care îi fac să piardă o parte din esența umană. Rîsul rămîne, desigur, o corecție dar, în același timp, din altă perspectivă, el constituie și un mijloc de destindere, care îi ajută pe receptori să uite pentru moment preocupările grave, transpunîndu-i în interiorul fenomenului contemplat. Tocmai de aceea, se cuvine observat că, prin intermediul analizei comicului, Bergson accede nu numai la latura estetică a artei ci și la funcția ei morală.

Căci — arată Bergson — „pe de o parte o persoană nu este niciodată ridicolă decît printr-o *dispoziție* care seamănă cu o *distracție*, prin ceva care viețuiește la suprafața ei ca un parazit, adică fără a se lega organic de ea. Iată pentru ce asemenea dispoziție se observă *din afară* și se poate, totodată, *corecta*. Pe de altă parte însă, rostul rîsului fiind această *corecție* însăși, este util ca ea să atingă deodată cel mai mare număr de persoane cu putință. Acesta este motivul pentru care observația comică tinde instictiv către *general*. Printre *singularități* ea le alege pe acelea care sînt susceptibile de a se reproduce și care, prin urmare, nu sînt în mod indisolubil legate de *individualitatea* unei persoane, ci sînt, ca să spunem așa, *singularități comune*. Punîndu-le pe scenă, ea creează opere care vor aparține fără îndoială artei prin aceea că nu vor urmări, în mod conștient, decît de a plăcea, dar care se vor deosebi de celelalte opere de artă prin caracterul lor de generalități, precum și printr-un gînd ascuns și inconștient de a instrui. Așadar, pe drept cuvînt se poate spune că, în ultimă analiză, comedia se situează *la mijloc* între *artă* și *viață*. Ea nu este dezinteresată ca artă pură. Punînd la cale rîsul ea acceptă viața socială ca un mediu firesc. Ea urmează chiar unul din impulsurile vieții sociale. Iar în această privință, comedia întoarce spatele artei, care este o ruptură cu societatea și o întoarcere la simpla natură“ [71].

Sugerăm la finele acestui paragraf o analiză comparativă a acestei categorii estetice avînd în vedere reperele fundamentale [72] puse de Aristotel, Kant, Hegel, Schopenhauer, Freud, Hartmann.

Morala propriu-zisă ocupă un loc central în preocupările lui Bergson care îi va dedica un volum separat, mai amplu și mai elaborat decît percutantul eseu *Rîsul*.

2.3. Intuiția mistică și izvoarele moralei

Se pare că Bergson repudia ideea unei „morale“ în sensul în care și Kant o refuza în sensul ei comun. O admitea însă, tot aidoma gînditorului de la Königsberg, ca o cercetare a fundamentelor moralei.

Esența și sursa obligației morale sînt temele care l-au absorbit în cel de-al șaptelea deceniu de viață. Cei sceptici în privința valorii reale a întreprinderii teoretico-metafizice a lui Bergson, precum și unii critici ai elaborărilor sale anterioare, nu mai vedeau posibilă o *etică* după ceea ce el dăduse în *L'Évolution créatrice* și *L'énergie spirituelle*. În pofida acestor critici și a unei atitudini de neîncredere în valabilitatea aplicării metodei intuiției și în domeniul moralei, opinie larg resimțită în deceniul al treilea, cînd respectiva metodă nu mai dădea aceleași strălucite rezultate la adepții ei, Bergson găsește totuși forța intelectuală de a-și încorona opera — așa cum și-au dorit-o majoritatea gînditorilor de primă mînă — cu o lucrare fundamentală despre morală.

Orizontul etic n-a lipsit însă din nici o carte scrisă de el în tinerețe sau în perioada maturității [73]. Astfel, capitolul al treilea din *Essai sur les données immédiates de la conscience* este consacrat studierii problemei libertății, după ce în primele două părți ale lucrării fuseseră așezate, în logica demonstrației bergsoniene, preliminariile circumscrierii unui nou conținut al libertății umane. Se întrezărește aici o subtilă invitație la viața trăită în acord cu datele autentice, profunde, originare ale conștiinței. Din critica modului în care „moderniі" au conceput libertatea se degajă un sens normativ și o zare etică se deschide din paginile cărții sale de debut, în care inspirat scria : trăim mai curînd pentru lumea din afară decît pentru noi ; vorbim mai curînd decît gîndim ; sîntem acționați mai curînd decît acționăm. A acționa liber, înseamnă a redeveni stăpîn pe sine, înseamnă a se recufunda în durata pură" [74].

De asemenea, între coperțile eseului *Rîsul* se conturează opinia unui sens afirmativ acordat vieții în opoziție cu tot ce este rigid, inert, mecanic, fapt semnificînd, în ultimă instanță, o fuziune deplină între sancțiunea comică și datele naturale ale ființei umane, o coincidență finală între componența estetică și cea etică. Dar oare, *L'Évolution créatrice* cu preamărirea actului și faptului creator, liber („conștiința este sinonimă cu alegerea") nu reprezintă și ea un pas spre elaborarea unei doctrine morale optimiste ? Adevărul este că anumite nuclee ale viitoarei concepții asupra vieții morale, a genezei conștiinței etice sînt recognoscibile în toată opera sa. *Energia spirituală* conține formulate *in nuce* multe din ideile pivot ale *Celor două izvoare*... De altfel, în acest text Bergson se mărturisește cel mai explicit : *„Superior este punctul de vedere al moralistului* (s.n.). Numai la om, la cei mai buni dintre noi mai ales, se continuă mișcarea vitală fără vreo piedică, lansînd prin această operă de artă ce este corpul omenesc și pe care ea l-a creat în trecerea ei, *curentul veșnic creator al vieții morale* (s.n.). Omul necontenit chemat să se reazime pe totalitatea trecutului său spre a exercita o influență cu atît mai puternică asupra viitorului, *reprezintă marea reușită a vieții* (s.n.). Dar creator prin excelență este acela a cărui acțiune, ea însăși intensă, este în stare să intensifice totodată acțiunea celorlalți oameni, și prin generozitatea ei, să aprindă focare de generozitate. Marii oameni de bine și mai îndeosebi aceia al căror

eroism inventiv și simplu i-a croit virtuții drumuri noi, sînt destăinuitori de adevăruri metafizice. În ciuda faptului că se află în punctul culminant al evoluției, ei sînt mai aproape de origini și fac să apară ochilor noștri impulsul care vine din adînc“ [75].

Practic aici este exprimată concis ideea anterior avansată în *Evoluția creatoare* referitoare la sensul evoluției, la îngemănarea necesară a elementului vital cu cel spiritual pe tot parcursul producerii, odată cu nașterea omului, a „curentului veșnic creator al vieții morale“, ideea devenită apoi axa centrală a demonstrației în *Les deux sources*... Deplin încrezător în puterea elanului vital, Bergson îl conexează pe de-a-ntregul la condiția de realizare a moralității exemplare, paradigmatice a omului.

Datele și schema de bază a argumentației bergsoniene din *Les deux sources*... se află în forme embrionare sau mai amplu conturate în lucrările sale precedente, unde este tratată, îndeosebi tema opoziției instinct—inteligență. Fațetele scoase acum în prim plan intenționează să dezbată și să clarifice aspectele care mai înainte fuseseră abia schițate sau sugerate, în principal, cele privitoare la natura, esența, apariția și determinarea funcțiilor moralei și religiei în viața socială. În această ordine de idei, deși Bergson folosește unele rezultate teoretice cristalizate prin efortul cercetării școlii sociologice franceze a lui Émile Durkheim sau Lévy Bruhl, întreaga demonstrație condusă de el înaintează pe un cu totul alt drum, pe un teren explicit accentuat vitalist, și, în final, printr-o reinvestire valorică a vieții prin apel la marile mituri monoteiste, și la marii profeți inițiatori de religii cu valoare morală universală. Un proces similar de metamorfoză se produce și în cazul unor premise comune cu psihanaliza freudiană, sincronă cercetărilor sale, care nu mai au puterea să rămînă neschimbate din clipa intrării în matricea de interpretări bergsoniene. Într-un chip, deloc surprinzător, autorul *Celor două izvoare*... identifică acum și mai hotărît cu elementele de bază ale moralei creștine pe care le legitimează stabilind unele puncte de contact cu altă direcție spiritualistă, neotomismul, dar păstrînd totuși diferențieri notabile față de aceasta din urmă. (Poziția lui J. Maritain de acceptare inițială a unor teze bergsoniene în acest sens și apoi de delimitare față de Bergson ilustrează diversitatea soluțiilor în această problemă în cuprinsul filosofiei contemporane franceze îndeosebi). Schimbarea produsă, acum, mai vizibil și pe un plan mai larg a fost îndelung și imperceptibil pregătită, conturîndu-se definitiv în viziunea filosofului francez, odată cu mutațiile produse în sfera vieții spirituale, prin receptarea și trăirea tragediei primului război mondial, și prin accentuarea unor fenomene deformante, mutilante de subiectivitate pe care le-a generat inexorabil „mașinismul“. Factorii ideogenetici de natură pur interioară, ce derivă din logica internă a mișcării gîndirii fliosofice s-au îmbinat și combinat cu cei alogenetici, cei proveniți din afara spiritului, co-substanțiali însă existenței. Efectele acestor variabile din urmă, extranee valorii filosofice dar nu străine de finalitatea ei, surse deloc minore i-au diminuat poate simțitor optimismul mereu invocat și evocat înainte, introducînd în textul și subtextul filosofiei sale practice o notă medi-

tativă gravă. Situația este oarecum analogă celei întîmplate lui Freud, care, sensibilizat de aceiași factori, a simțit nevoia să introducă un element nou, Tanatosul, alături de Eros, în schema explicativă a metapsihologiei sale.

Sub acest raport, Bergson va declara hotărît și explica fără obosire că morala, fie ea presiune, fie ea aspirație, are o esență predominant biologică. „În zadar societatea omenească va progresa — ne asigură el — în zadar se va complica și se va spiritualiza ea ; statutul întemeierii sale, sau mai curînd intenția naturii va dăinui“ [76]. În apărarea acestui postulat se aduce un întreg arsenal de argumente, care reiau, prelungesc sau nuanțează dezvoltările din *Evoluția creatoare*, ajungîndu-se la constatarea apodictică : „nu poate fi vorba de a întemeia o morală pe cultul rațiunii“ [77]. Rînd pe rînd sînt minate punțile de susținere ale eticilor raționaliste, pe considerentul că, întorcîndu-ne spre obligație, spre drumuri raționale „nu urmează că obligația ar fi de ordin rațional“ [78], iar „din faptul că vom fi constatat caracterul rațional al comportării morale, nu va rezulta că originea sau chiar temeliile moralei se găsesc în pura rațiune“ [79].

Cu asemenea premise, stabile și, recurgîndu-se la o nouă opoziție, o nouă dualitate, Bergson reușește să convingă că nu există un singur fel de morală, reductibilă la un comandament unic, la o cerință sau sursă unică. Elanul vital a produs, deopotrivă, o *morală închisă* și o *morală deschisă*. Și deosebirea dintre ele nu este doar de grad, ci de natură. Pentru caracterizarea moralei societăților închise, Bergson utilizează date care pot fi apreciate astăzi ca urmare a progreselor realizate în etologie de Konrad Lorenz, părintele acestei discipline în *Das sogenannte Böse* (Așa numitul rău) sau de I. Eibl-Eibesfeldt în *Tratatul* sau *Grundriss der vergleichenden Verfaltenforschung*, ca indicînd elemente de continuitate sau de discontinuitate dintre lumea animală și regnul uman. Elanul vital, în înaintarea sa progresivă a determinat apariția de societăți închise în cadrul speței himenoptere și în cea umană. Morala închisă este expresia încă nefiltrată a naturii în om. Conștiința generală, sufletul închis izvorîte din acest tip de morală leagă puternic individul de interesele și existențele limitate ale societății, ale „cetății“ sale. Această formă de morală se inoculează în interiorul conștiinței individuale prin mijlocirea obligației coercitive, a unei presiuni cu ajutorul căreia societatea se impune individului în mod imperativ. Presiunea socială cu sensul ei univoc — de la exterior spre interior — și înfățișarea impersonală, sînt trăsăturile ce caracterizează morala închisă. Rezultatul maxim pe care-l poate atinge această varietate de morală este starea de mulțumire, de liniște sufletească, o plăcere ponderată în subiectul moral, situație condiționată de buna funcționare a instanțelor vitale. Gradului său îi este imposibilă ridicarea la starea de *bucurie* — palier superior dar și diferit ca natură de cel al simplei *plăceri* vitale, organice.

Datorită faptului că elanul vital găsește în anumite individualități cîmp prielnic de manifestare, există, după Bergson, și o altă morală, cea *deschisă*, identificată cu întreaga umanitate. Ea reprezintă morala

completă, absolută. Căci, comparînd, fără să fie identificate, dezvoltarea științei cu cea a moralei, se poate constata că „așa cum s-au găsit oameni de geniu care au împins mai departe fruntariile inteligenței“ tot așa s-au ivit în istoria umanității „suflete privilegiate... care se simțeau înrudite cu toate sufletele, și care, în loc de a rămîne în limitele grupului și de a se mulțumi cu solidaritatea statornicită de natură, se avîntau înspre omenirea în genere, într-un elan de iubire. Apariția fiecăruia din aceste suflete era ca o creație a unei specii noi alcătuite dintr-un singur individ, impulsul vital ajungînd din cînd în cînd, la intervale mari de timp, într-un om anumit, la un rezultat care nu ar fi putut fi obținut dintr-o dată întrucît privește omenirea în ansamblul ei“ [80].

În perfecta simetrie cu ființarea celor două morale, se introduce un element de legătură, liantul unificator reprezentat de „sufletul care se deschide“. Prescriindu-le specificitatea, Bergson face precizarea că, una se articulează cu „staticul“, cealaltă cu „dinamicul“, una cu „sufletul închis“, cealaltă cu „sufletul deschis“, prima cu ce este dorit de natură, conținutul ei fiind dominant de elemente de ordin infra-intelectual, cea de-a doua, cu ceea ce produce geniul omenesc, motiv pentru care trăsăturile ei esențiale sînt de factură supra-intelectuală. „În timp ce prima este cu atît mai pură și mai desăvîrșită cu cît se reduce mai bine la niște formule impresionale, cea de-a doua, pentru a fi pe deplin ea însăși, trebuie să se întrupeze într-o personalitate privilegiată care devine un exemplu. Generalitatea uneia rezultă din universala acceptare a unei legi ; generalitatea celeilalte din comuna imitație a unui model. De ce oare au sființii imitatori și de ce oare au antrenat marii oameni de bine mulțimile în urma lor ? Ei nu cer nimic și totuși obțin. Ei nu au nevoie să îndemne, ei se mărginesc să existe ; existența lor este o chemare. Căci acesta este cu adevărat caracterul celeilalte morale. În timp ce obligația naturală este presiune sau impuls, în morala completă și desăvîrșită întîlnim o chemare“ [81]. Căci există, în fapt, arată Bergson, o diferență de natură între sentiment și gînd și orice dilatare progresivă a sentimentului este o iluzie intelectuală. Căci, în timp ce prin gîndire putem extinde progresiv o cantitate spațializînd mereu, nu același lucru este valabil pentru sentimentul moral care presupune întreaga bogăție dinamică calitativă a conștiinței care durează. O psihologie și o etică intelectuală care se țin de indicațiile limbajului va defini fără dubiu stările sufletești și idealurile morale prin obiectele de care ele sînt legate, spre exemplu : iubirea de familie, iubirea de patrie, iubirea de oameni. Psihologia și etica intelectualistă va vedea în aceste trei înclinații, fără de care morala nu poate ființa, un același sentiment care se dilată din ce în ce mai mult înglobînd un număr crescînd de persoane. Or, deosebirea dintre primele două, de pildă, și iubirea de umanitate implică o diferență nu de grad ci de natură, de esență. Căci, de la societatea închisă la cea deschisă, de la iubirea de familie și națiune la iubirea umanității, trecerea nu se poate face prin extindere, printr-o simplă dilatare de ordin intelectual. Se confundă, în fond, lucrul cu expresia sau sim-

bolul său ceea ce constituie eroarea obișnuită a intelectualismului radical. Iată ce nu va obosi Bergson să afirme cu orice prilej.

Deosebirile dintre cele două morale sînt mereu reiterate, reamintindu-se, în același timp, că, dualitatea lor se resoarbe în unitate, astfel că, atît „presiunea socială“ cît și „elanul de iubire“ — cele două manifestări complementare ale vieții — își vor da separat silința să conserve „forma socială“, care este pentru Bergson, însușirea originară de bază a speciei omenești. Totodată, mai observă el, oamenii mergînd de la solidaritatea socială la fraternitatea umană, deci, de la morala închisă la cea deschisă, de la presiune la aspirație, de la plăcere la bucurie și entuziasm, se desprind și o anumită zonă de natură. „Deviind expresiile spinoziste de la înțelesul lor, s-ar putea spune că, spre a reveni la *Natura naturantă*, ne despărțim de *Natura naturată*“ [82].

Deși deosebirea dintre cele două morale este radicală, între ele fiind distanță ca între *repaos* și *mișcare*, Bergson întrevede totuși posibilitatea ca uneori morala deschisă, prin intermediul sufletului deschis al eroilor și creatorilor de moralitate (nu trebuie uitat că morala deschisă este comparată de el cu muzica, cu efectul spontan și irațional pe care aceasta îl are asupra subiectivității), să lucreze asupra societăților închise, să schimbe ceva din morala corespunzătoare acestora („natura care a voit societăți mici a lăsat totuși deschisă ușa creșterii lor“ [83]). În aceste cazuri nu este vorba de extensia uneia asupra celeilalte, ci doar de elevarea spontană, creatoare a unor spirite de imitatori, după care cercul se închide, ambele forme de morală acționînd ca mai înainte deși predominanță genetică și funcțională continuă să aibă tot morala presiunii, a societăților închise.

Prilejul fericit al iradierii benefice cu un nucleu de moralitate calitativ superior poate fi localizat, după Bergson, în „morala deschisă“ a Evangheliilor. Mai mult, democrația însăși este de esență Evanghelică, iar motorul ei este iubirea. Ce se întîmplă însă cu întreaga morală antică ? Răspunsul lui este adînc și autorul *Celor două izvoare* nu exită să afirme că între morala antică și creștinism s-ar putea statornici un raport analog cu acela dintre matematica antică și matematica noastră. Geometria celor vechi a putut oferi soluții particulare, care erau, într-un fel niște aplicații anticipate ale metodelor noastre generale. Ea nu a scos la suprafață aceste metode, lipsind *elanul*, care ar fi făcut posibil saltul de la static la dinamic, de la închis la deschis. În schimb, imitația dinamicului de către static fusese împinsă cît de departe se putea. Faptul se evidențiază cel mai bine — arată Bergson — prin compararea doctrinei stoicilor cu morala creștină. Ele erau la nivel de limbaj și prescripții aproape aceleași, dar n-au întîlnit însă același ecou „deoarece nu fuseseră rostite cu aceeași intonație“. Există însă o excepție : Socrate. Ironia socratică și apelul la daimonul interior sînt elemente constitutive ale croirii unui drum și a unei noi mentalități, decisive pentru viitorul omenirii. „Socrate îi ținea piept lui Isus“ înseamnă însă nu o dihotomie ci o conjuncție pe care istoria ulterioară o va valida. Ambii mor și sînt personaje exemplare, eroi absoluți ai umanității. În timp ce Isus însă aduce cu sine sufletul și

morala deschisă în formă paradigmatică, Socrate reprezintă totuși ambele morale : pe de o parte face din virtute o știință iar pe de altă parte declară că predică pentru că oracolul din Delfi a vorbit și a primit astfel o misiune. Oricum, ambii au influențat printr-un îndemn morala și justiția încît între conținutul intrinsec al acestuia și *Declarația universală cu privire la drepturile omului și ale cetățeanului* există o continuitate indiscutabilă. Justiția deschisă a Evangheliei, spre deosebire de cea închisă a „legilor cetății" s-a manifestat în efortul său de creații, prin profeți, prin creștinismul propriu-zis și apoi prin spiritul Dreptului omului din Revoluția franceză, iar ideea modernă a justiției care cuprinde și egalitatea și libertatea a progresat astfel printr-o serie de creații individuale care au reușit datorită unor eforturi multiple animate de același elan. Justiția în antichitatea clasică avea ceva din impasibilitatea senină a zeilor olimpici. Nevoia de lărgire, ardoarea propagării, elanul, mișcarea, toate vor fi de origine iudeo-creștină. În acest context, Bergson, în acord cu întreaga sa metodologie, cu accepțiile date intuiției, arată că acest fapt este explicabil prin intuiția mistică. Misticismul complet, fără de care nu există nici religia dinamică, nici morala deschisă nu este numai viziune, empatie, extaz, cum este interpretat în mod obișnuit, ci, el este acțiune („Adevăraților mistici se deschid pur și simplu valului care-i pătrunde. Siguri de ei, dat fiind că simt în sufletul lor ceva mai bun decît ei înșiși, ei se revelează mari oameni de acțiune"), creație, iubire. Forma deplină a acestuia ca suport al moralei deschise și a religiei dinamice n-a realizat-o nici gîndirea indiană nici cea grecească. Isus a fost un mistic deplin. Demonstrația sa este în continuarea acestei idei mult mai suplă, dar reținem ceva din cadrul ei argumentativ. Astfel, el se interoghează, deloc retoric : oare filosofii înșiși ar fi pus, cu atîta asigurare și certitudine — principiul atît de puțin conform cu experiența curentă a unei participări egale a tuturor oamenilor la o esență superioară, dacă nu s-ar fi găsit mistici care să îmbrățișeze întreaga omenire într-o singură iubire indivizibilă ? Răspunsul se articulează cu ceea ce se arăta mai sus, și anume : omenirea nu trebuie considerată ca fiind un cerc lărgit al familiei sau al națiunii. Ultimele aparțin naturii și inteligenței, omenirea aparține elanului. Într-adevăr — spune Bergson — „iubirea mistică pentru omenire e cu totul diferită, ea nu prelungește un instinct, ea nu derivă dintr-o idee. Nu e nici de ordin sensibil, nici de ordin rațional. Este și una și alta în mod implicit, și este cu mult mai mult, în mod efectiv, căci o asemenea iubire este la rădăcina însăși a sensibilității și a rațiunii, ca și a celorlalte lucruri. Coincizînd cu iubirea lui Dumnezeu pentru opera sa, iubire care a făcut totul, ea ar dezvălui aceluia care ar ști să o întrebe, secretul creației... Direcția ei este aceea a însuși elanului vital ; ea e elanul însuși comunicat în întregime oamenilor privilegiați, care ar voi să imprime omenirii întregi, și, printr-o contradicție realizată, să convertească în efort creator, acest lucru creat care e specia, să facă o mișcare din ceea ce e prin definiție, o oprire" [84].

Derivă de aici un optimism empiric care consistă în a constata două fapte : primul că omenirea consideră viața ca bună în ansamblul

ei, și al doilea, că există o bucurie fără amestec, deplină, situată dincolo de plăcere și de neplăcere, care este starea de suflet definitivă a misticului. Analizînd însă „caracterul industrial al civilizației noastre", deși aceasta este însoțită de democrație care ne repune pe linia elanului vital, Bergson găsește că simultan, industrialismul și mașinismul l-au îndreptat pe om spre o viață de lux, de confort, de artificiale nevoi. Ce-ar fi dacă am deveni mai austeri ? Sigur, arată Bergson, misticismul este incontestabil cel care stă la originea marilor transformări morale. Deocamdată însă trebuie să se constate că în lume acționează o „lege a dublei frenezii", acum poate mai acut decît cea surprinsă istoric exemplar de doctrina cirenaică și cea cinică, apoi de epicureism și stoicism. Pe de o parte pare să precumpănească obsesia confortului și a luxului, goana după bunăstare începută în secolul al XV-lea ,cînd oamenii se îndreaptă predilect spre o lărgire a vieții lor materiale, iar, pe de altă parte, există și o tendință de sens contrar, o frenezie ascetică. Primul tip de frenezie ar trebui să „ne deschidă ochii" spre o altă frenezie căreia aceasta i-ar fi succedat și care ar fi dezvoltat în sens opus o activitate al cărei complement ea se arată, sau poate să fie. Efectiv oamenii se află în prezența a două tendințe divergente care s-au succedat și care s-au comportat frenetic, deopotrivă, și una și alta. Ar exista așadar oscilație și progres, progres prin oscilație. Lui Bergson i se pare firesc să prevadă, dată fiind ineluctabilitatea „legii dublei frenezii", lege consubstanțială naturii umane, natură dihotomică, o revenire la *simplicitate,* după complicarea mereu crescîndă a vieții. Revenirea evident că nu e sigură, cît timp viitorul omenirii rămîne nedeterminat, depinzînd de ceea ce aceasta face efectiv. Oricum, o întoarcere la simplicitate nu este nicidecum neverosimilă, iar știința ar putea arăta drumul spre atingerea ei. Iar, dacă „mistica" a adus după sine „mecanica", aceasta din urmă necesită și va propulsa o nouă „mistică". Există un suport obiectiv al acestei evoluții dat de natura elanului vital, de contradicția mereu refăcută dintre ceea ce este impus de către instinct și ceea ce este disociat de către inteligență, de antagonismul parțial surmontabil, parțial insurmontabil dintre static și dinamic, dintre închis și deschis. Idealul de simplicitate își găsește, totodată, întemeierea în convingerea lui Bergson că structura morală originară și fundamentală este făcută în vederea societăților simple și închise. El poate fi considerat în acest sens, un precursor al ideilor care au primit și-o încărcătură experimentală, prin etologi. Aceștia demonstrează că există rădăcini biologice ale valorilor morale, și că echipamentul înnăscut al omului este hotărîtor și pentru destinul moral al omenirii se întîlnesc cu Bergson în multe puncte, inclusiv în critica efectelor devastatoare pe care le aduce cu sine civilizația hipermecanizată. Corolarul firesc al argumentației : simplicitatea este o necesitate. Este o necesitate și pentru că întreaga civilizație a devenit afrodisiacă, deci a atins o limită și această limită obligă la retragere, la găsirea unei măsuri care să fie în acord cu ființa naturală, cu datul originar. I se pare că, în acest sens, știința are un cuvînt greu de spus și acesta va trebui ascultat vrînd nevrînd, dacă omul, specia umană

vor să supravieţuiască. Atunci cînd „plăcerea“ nu va mai consista în a iubi atît de mult plăcerile cînd „plăcerea va fi eclipsată de bucurie“, cînd femeia va voi cu adevărat să devină egala bărbatului, atunci „viaţa noastră va fi mai serioasă şi totodată mai simplă“. Tabloul său al simplicităţii este schiţat pînă-n detalii : unele care sînt mai mult decît actuale, sînt urgenţe ecologice ale omenirii. Nu un portret bucolic descrie Bergson ci posibilitatea omenirii de-a vedea ceea ce este esenţial şi necesar pentru înaintarea ei, pentru evoluţia ei firească, cunoscînd „legea dublei frenezii“ şi acţionînd în cunoştinţă de cauză şi efecte. Atingerea bucuriei ca nucleu al simplicităţii de viaţă se poate produce însă doar printr-o răspîndire în lume a unei intuiţii mistice. Această intuiţie va genera o bucurie care este compatibilă, totodată, şi cu-o viziune a lumii de dincolo obţinută în cadrul unei experienţe ştiinţifice lărgite. Stăpinit benefic de această intuiţie (ea însăşi strîns legată de cea artistică şi filosofică), poate fi omul de geniu, excepţional, creatorul şi iniţiatorul de noi direcţii în viaţa morală şi cea religioasă (religia însăşi nu este în esenţă decît o reacţie defensivă a naturii împotriva puterii dizolvante a inteligenţei, o reacţie de apărare a naturii împotriva a ceea ce ar fi deprimant pentru individ şi dizolvant pentru societate în exerciţiul inteligenţei) dar şi omul de ştiinţă sau omul obişnuit. Căci în fond, arată Bergson, — într-o tradiţie ideatică, care-l apropie de stoici, creştinism şi moraliştii francezi (Montaigne, Pascal, La Bruyère) — „omul este singurul animal a cărui acţiune nu este prea sigură, o fiinţă care şovăie şi tatonează ,care face planuri cu speranţa că va reuşi şi cu teama că nu le va putea duce la bun sfîrşit. El este singurul care ştie că boala îl poate ajunge şi tot singurul care ştie că va muri. Tot restul naturii huzureşte într-o linişte desăvîrşită. Deşi plantele şi animalele sînt lăsate pradă tuturor întîmplărilor, ele se încred totuşi în clipa prezentă, aşa cum s-ar încrede în veşnicie. Aspirăm ceva din această inalterabilă încredere cînd facem o plimbare la ţară, plimbare de pe urma căreia ne întoarcem împăcaţi“ [85]. Rezultă că, în principiu, există în fiecare dispoziţia mistică minimă necesară pentru ca omul să se interogheze cu privire la menirea sa, în fiece clipă şi în tot cuprinsul vieţii sale. Şansa atingerii simplicităţii stă la îndemîna oricui cu condiţia ca înţelepţirile omului să fie reale, să intre în acte de conduită, să fie obligaţii de ordin moral asumate responsabil. Sarcina trăirii „superioare, — în acord cu imperativele etice ale moralei sufletului care *se* deschide“ şi-şi integrează atît ceea ce durează şi are permanenţă în „morala închisă“ cît şi ceea ce irumpe din „morala deschisă“ a Evangheliilor nu e simplă şi doar de competenţă individuală. Căci, remarcă grav Bergson, în finalul *Celor două izvoare*... „omenirea geme, pe jumătate strivită sub povara progreselor pe care le-a înfăptuit. Ea nu ştie îndeajuns de bine că viitorul ei depinde de ea. Ei îi incumbă, mai întîi, datoria de a vedea dacă vrea să continuie să trăiască. Ei îi incumbă, după aceea să-şi pună întrebarea dacă vrea numai să trăiască, sau să depună în plus efortul necesar ca să înfăptuiască, pînă şi pe planeta noastră refractară,

funcția esențială a Universului, care este o mașină de făurit Dumnezei [86]. Finalmente, Bergson, prin grila sa metodologică aplicată și moralei (ca în orice sistem filosofic autentic) ajunge la concluzii care-l plasează alături de marii eticieni ai lumii : Socrate, Platon, Aristotel, Sfîntul Augustin și Toma d'Aquino, Spinoza, Kant, Hegel, Kierkegaard. Asertiunea fundamentală a acestei gîndiri : omul este rațiunea de a fi a vieții pe planeta noastră. Iar trebuie să arătăm în acest context, vitalismul său este unul stenic, rezistent pentru că legitimează viața nu ca instanță aflată dincolo de bine și de rău, cum s-a petrecut la Nietzsche, ci ca fundament, suport și finalitate a *sacrului*. Aidoma lui Kant, și pentru el omul poate fi un adevăr destul de profan, umanitatea însă din el este *sfîntă*. Sacrul, sfințenia nu pot fi deduse însă intelectual, ele sînt entități supra-intelectuale și infra-intelectuale, ele sînt obiecte care durează datorită existenței intuiției mistice. Iată deci să sacrul, aspirația spre absolut și necondiționat a omului a fost explicabil. Este *valoarea* pe care Bergson o legitimează în *Cele două izvoare...* Deloc întîmplător, izvoare privilegiate ale sacrului fiind morala și religia, autorul le-a urmărit evoluția împreună. Încercarea sa rămîne în acest cadru ca una dintre cele mai temerare în istoria gîndirii filosofice.

Dificultățile întîmpinate de Bergson în circumscrierea izvoarelor obligației morale nu sînt puține și toți marii filosofi le-au simțit și conceptualizat mai mult sau mai puțin satisfăcător, dar explicațiile sale ocupă un loc aparte în istoria doctrinelor morale. Reține ceva din postularea Ideii platoniciene a binelui absolut dar nu arareori îl dezvoltă pe Aristotel cu al său *apan en krono kineitai*, totul se mișcă în timp, ceea ce înseamnă că știe că eternul, absolutul și universalul nu pot ființa decît în și prin efemeritățile clipei, prin relativități și relativizări, ca și prin particular și individual, și în lumea eticului. Pe linia dualităților pe care el le evidențiază mereu, obsesiv (în acest sens putem afirma că, dacă, de pildă, filosofia hegeliană este una a triadelor, cea bergsoniană este prin excelență una a diadelor) este impresionant astfel, în această ordine de idei, că Bergson, pe de o parte, reduce lumea empirică la ideea unei *natura naturata* în care totul se schimbă, dar, în același timp, aceasta se desfășoară parcă și revine la ceea ce este *natura naturans*, că dinamicul se opune staticului dar îl și conține, că morala închisă și cea deschisă se exclud, dar și coexistă. Filosoful duratei nu poate să nu indice, astfel, și în cea mai greu de deslușit problemă a moralei — fericirea, un plan empiric, o filosofie a vieții ce ar urma să găsească posibilitatea înfăptuirii fericirii în cadrul și în limitele unei lumi concrete, dar și să accentueze, totuși, la urmă adevărul spinozian din ceea ce a XXXVI-a propoziție a *Eticii* acestuia : „iubirea intelectuală a sufletului pentru Dumnezeu este iubirea însăși a lui Dumnezeu prin care Dumnezeu se iubește pe sine însuși, nu prin faptul că el este infinit, cît prin faptul că el poate fi explicat prin esența sufletului considerat sub forma eternității, adică iubirea intelectuală a sufletului pentru Dumnezeu este o parte din iubirea infinită prin care Dumnezeu se iubește pe sine însuși". Tocmai, în virtutea acestei opțiuni și demonstrații Bergson poate să susțină că omul fiind rațiunea de a fi a lumii, el trebuie

să reia drumul elanului vital ataşîndu-se la principiul vieţii care e „bucurie a bucuriei", „iubire de ceea ce nu e decît iubire", şi, în aceeaşi ordine de idei să afirme că misticismul este coincidenţa parţială cu efortul creator manifestat de viaţă. Iar, „acest efort este Dumnezeu, dacă nu e Dumnezeu însuşi". Ceea ce înseamnă că, în filosofia lui Bergson, misticismul este totuna cu o coincidenţă a noastră cu elanul vital creator, că el este iubire. Iar, — pentru autorul celor două izvoare... iubirea care-l prinde şi cuprinde, îl consumă pe profet, pe sfînt, nu este iubirea unui om pentru Dumnezeu, ci e iubirea lui Dumnezeu pentru toţi oamenii. Prin Dumnezeu misticul iubeşte întreaga umanitate cu o iubire divină[87].

În fine, concluzionînd acest capitol, constatăm că, din perspectiva gîndirii etice contemporane[88], ca şi a realităţilor complexe ale vieţii din acest secol — într-o lume în care războaiele au devenit mondiale, în care agresivitatea unor întregi comunităţi conduse totalitar au blocat pentru un timp iubirea şi mila — încercarea lui Bergson de-a compatibiliza viaţa cu sacrul într-o manieră non-nietzcheeană, legitimîndu-le simultan printr-un apel la datele disciplinelor pozitive (în primul rînd biologia, psihologia, sociologia) ca şi printr-o reabilitare a metafizicii, s-a dovedit, în timp, extrem de actuală, atît prin premise cît şi prin concluzii. În acest sens, el şi-a depăşit contemporanii cu largă audienţă, de pildă, adepţii şcolii sociologice franceze, Emil Durkheim, Lévy-Brühl, Paul Faucounet, neîmpărtăşind reducţionismul lor. Acum, în ultimele decenii, printr-o involuntară asimetrie a dezvoltărilor spirituale, acuzaţiile aduse lui Bergson în primele decenii ale veacului, de biologism par şi sînt deplasate. Să ne gîndim numai la faptul că studiile de bioetică şi etologie au dus mai departe intuiţiile bergsoniene referitoare la originea naturală a valorilor şi obligaţiilor morale.

3. DESTINUL INTUIŢIONISMULUI BERGONIAN ÎN FILOSOFIA ROMÂNEASCĂ

Înainte de a prezenta succint modul în care a fost receptat, în timp, Bergson în România, trebuie să semnalăm reversul fenomenului, pentru că, din fericire pentru cultura noastră, în acest caz se întîlneşte şi o atare situaţie, pînă atunci greu de realizat şi chiar de imaginat. După cum se cunoaşte, Bergson, care n-a uzat prea mult de note bibliografice — cele mai numeroase găsesc, lucru perfect explicabil în *Matière et mémoire*, unde, demonstraţia „cerea" exemplificări şi cercetări experimentale din sectoarele fiziologiei, psihologiei, neurofiziologiei normale şi patologice — îl aminteşte laudativ pe filosoful român Constantin Rădulescu-Motru în *Introducere în metafizică* cu studiul său din 1894, *Zur Entwiekelung von Kant's Theorie der Naturcausalität*, publicat în *Philosophische Studien de Wundt* vol. IX[89]. Faptul ni se pare relevant deoarece el face proba peremptorie a intrării filosofiei româneşti în circuit universal, deocamdată prin interpretări

notabile efectuate asupra operelor clasicilor germani, ca în acest text despre Kant pomenit de Bergson, pentru ca mai tîrziu să-și creeze propriile-i valori, îndreptățite legitim să aspire către un loc de semnificativă mărime în ierarhia cugetării filosofice a lumii moderne.

Cel dintîi studiu, amplu și la obiect, ce l-a încadrat corect pe filosoful francez în contextul spiritual al vremii, indicînd, totodată, sursele și influențele acestei teorii, încă neîncheiate, aparține lui C. Antoniade. Cartea sa, *Filosofia lui Henri Bergson* [90], depășind cadrul unui conspect conștiincios, reprezintă o schiță de sistematizare, mai ales în prima parte, a scrierilor bergsoniene apărute pînă atunci, o analiză separată a fiecărei lucrări, precum și a răsfîngerilor acestora asupra celorlalte domenii : cercetarea științifică din biologie și psihologie, viața și creația artistică, teoria estetică. Cert este faptul că în acei ani, numeroși oameni de cultură de la noi au luat contact cu noua teorie filosofică tocmai prin intermediul respectivei monografii de peste o sută patruzeci de pagini. Printre ei, așa cum mărturisește în *Hronicul și cîntecul vîrstelor*, a fost și Lucian Blaga, care a rămas profund impresionat de substanța și frumusețea argumentației bergsoniene.

De fapt, întîia încercare filosofică a lui Blaga se intitula *Despre intuiție în filosofia lui Bergson,* în care adolescentul ce-și dădea în 1914 bacalaureatul la Brașov dura — după propria-i mărturisire — „o punte între intuiția intelectuală la Schelling, metoda «fenomenelor originare» la Goethe și unele variante ale intuiției bergsoniene“ [91]. Dacă Antoniade avea rezerve neînsemnate față de metoda intuitivă „care nu poate delimita concepte clare ca inteligența“, ea sesizînd numai „sete și tendințe“, nu același lucru se va petrece cu Blaga care în *Trilogia cunoașterii* va fi mult mai radical afirmînd că intuiționismul radical și prozitivismul pur sînt finalmente inacceptabile : „Intuiționismul, potrivnic intelectului în genere, se ridică și împotriva formulării cunoașterii... Teza intuiționistă rămîne însă nerealizabilă. De fapt, intuiționismul, ridicîndu-se cu o întreagă oaste de metafore împotriva categorialului și a noțiunilor, nu întîrzie să se baricadeze tot după categorii și concepte, după altele, natural, decît acelea pe care tinde să le elimine. Să se observe — arată explicit Blaga — cum Bergson, în războiul declanșat cunoașterii conceptuale, nu e în stare să evite categorialul. El înlocuiește numai categorii prin categorii punînd un accent pe categoriile preferate, dar evident tot categorii (în genere, el substituie discontinuitatea prin continuitate) [92]. Observații pertinente, cu o singură corectură : intuiționismul lui Bergson este „rațional“ dar el nu se combină mecanic cu nu „pozitivism pur“.

În același deceniu, Mircea Florian se arată preocupat de problema timpului la Bergson, interes din care a rezultat o apreciată — atunci și mai tîrziu — teză [93]. Tot într-o teză, elaborată între 1914—1918 de Petre Andrei, denumită *Filosofia valorii* [94] — lucrare rămasă pînă astăzi ca una dintre cele mai solide sinteze în axiologie la noi — se examinează concepția lui Bergson despre spațiu și timp. Dornic să

descopere determinările de ordin social și spiritual ce au generat bergsonismul care a adus în prim plan un neoromantism filosofic, prestigiosul cercetător își continuă investigațiile stabilind o interesantă corelație între Bergson și Spengler — autorul pe atunci al recentului *Declin al Occidentului* — în studiul semnificativ intitulat : *H. Bergson și O. Spengler — doi filosofi neoromantici* [95].

Nici cercetarea psihologică nu omite numele lui Bergson, iar precizările lui cu privire la formele memoriei și la valoarea inutiției ca modalitate de cunoaștere sînt intens dezbătute de Mihai Ralea, Constantin Georgiade [96] și alții. Mihai Ralea dezvoltă ideile și sugestiile bergsoniene referitoare la funcția activă a memoriei, dar rămîne rezervat în ceea ce privește „metafizica intuiției“ [97] pentru ca, după apariția *Celor două izvoare*... simțul său critic să se exercite deosebit de vehement împotriva „moralei“ bergsoniene, mai ales în articolul „Bergson cinic“. Tonul general al eseului este însă de evaluare comprehensivă, de cercetare obiectivă, printr-o amplă raportare la trecutul filosofic, dar și în perspectiva unor propensiuni îndrăznețe spre arta și cugetarea filosofică contemporană, întreprinsă pe temeiul sugestiilor bergsoniene. Cele cîteva aprecieri ale lui Ralea rămîn totuși singulare la noi ca probe de intransigență și contestație. De altfel, chiar Mihai Ralea declară că „rezumă excesiv“ doctrina celui pe care-l numește, în pofida conotațiilor negative ulterioare „marele filosof francez“.

Gînditorii Ioan Petrovici și P. P. Negulescu nu puteau, prin însăși formația lor, să nu se aplece asupra fondului filosofiei lui Bergson. Primul o face, în treacăt, atunci cînd explică de ce Alfred Fouillée n-a avut discipoli precum autorul *Evoluției creatoare*, dar și în mod direct, în *Pe marginea filosofiei bergsoniene* [98], sau în conferința cu tema „dinamismul contemporan“, ținută la Universitatea din Geneva la 19 mai 1932. Inutil a mai arăta că Bergson și filosofia mobilității pe care o propagă sînt ipostaze adecvate unei vremi și unei lumi mai degrabă heraclitiene decît eleate.

Evoluarea aportului adus de Bergson prin metoda sa și prin estimarea pozitivă a consecințelor acesteia în cercetarea vieții interioare, constituie trăsătura dominantă relevată de I. Petrovici, ceea ce nu-l împiedică să formuleze și unele „nedumeriri“ referitoare la identificarea percepției interioare cu absolutul și la funcțiile inteligenței. Aprecierea de ansamblu vădește însă o mare admirație și prețuire. Filosofia bergsoniană „e o filosofie care va rămîne eternă și nimeni nu va putea în viitor s-o ignoreze, fie că-și va înnoda firul cu acela al soluțiilor bergsoniene, fie că va trebui mai întîi să le înlăture pentru a face loc altor păreri. Căci Bergson a răscolit prea puternic problemele filosofice, scoțîndu-le de sub pînza de păianjen a prejudecăților și dîndu-le un aspect de prospețime, pe care în multe privințe nu-l mai aveau. A pus în lumină unghere obscure și terenuri neobservate cărora chiar dacă le-a dat o importanță excesivă, prin asta n-a făcut decît să atragă și mai viguros atenția asupra lor. Cît despre adevăruri parțiale și formulări fericite, opera sa va rămîne de-a pururi o mină

intelectuală, care oricît se va exploata de intens și de lacom, n-are să se epuizeze niciodată“ [99].

În aceeași perioadă Camil Petrescu, în *Noua structură și opera lui Marcel Proust* [100], stabilește subtile corelații între teoria duratei a intuiționismului bergsonian și creația artistică modernă. „Filosofia ultimilor 40 de ani se caracterizează printr-o importanță esențială acordată intuiției... Reprezentantul de seamă... este fără îndoială Bergson... În așa măsură, încît pe nedrept, marele filosof francez a suferit numeroase atacuri, sub acuzația de a fi depreciat intelectul... Apare ca un cîștig definitiv pentru filosofie (cîștig de care va beneficia din plin creația artistică n.n.) precizarea bergsoniană că rațiunea nu ne dă decît forme aproximative, globale... că numai cunoașterea intuitivă, nemijlocită ne dă aspectul originar, mobilitatea vie, inefabilul devenirii... calitatea și intensitatea“ [101]. Și autorul de mai tîrziu al *Doctrinei substanței* va remarca pertinent, sesizînd conjuncțiile de profunzime dintre forma metafizică și cea artistică a spiritului uman în cuprinsul secvenței contemporane a culturii europene : „Această întoarcere înăuntru, această convingere că *absolut* nu cunoaștem decît propriul nostru eu, această prețuire a intuiției în dauna deducțiilor raționale, această așezare a *eului* în centrul existenței, cu convingerea că aceea ce ne e dat prin el e singura realitate înregistrabilă, acest video analog lui *cogito*, constituie terenul comun dintre metafizica lui Bergson și opera lui Marcel Proust“ [102].

Dacă autorul *Noii structuri...* inițiază asemenea considerații, Liviu Rusu în *Essai sur la création artistique. Contribution à une esthétique dinamique* (1935) și *Estetica poeziei lirice* (1937) va fructifica original în corpusul unei teorii estetice proprii cîteva din cîștigurile viziunii bergsoniene asupra creației, a structurii duale a eului — empiric și profund. Autorul de mai tîrziu al *Logicii frumosului* (1946) trecut în bibliografiile reprezentative de estetică din acest veac, a reușit să pătrundă creator fondul problematic înnoitor pe care-l ridică estetica bergsoniană. (Ni se pare interesant de relevat și comparat modul în care au făcut uz de tezele bergsoniene în cercetarea intuiției, Liviu Rusu în definirea specificității atitudinii estetice și Tudor Vianu în postularea „intuitivității“.)

Cei mai denși ani de studii bergsoniene sînt însă cei cuprinși între 1935—1939. Apare acum, în Biblioteca pentru toți un „Bergson“ al lui Iosif Brucăr, care-și mai încercase (în 1919 și 1933) pana și capacitatea analitică pe întinderea aceleiași tematici. Scrisă pentru marele public, cartea de aproape două sute de pagini, reprezintă o exegeză critică propriu-zisă, care are menirea de a oferi o imagine de ansamblu asupra filosofiei bergsoniene ,evidențiindu-i cu probitate punctul nodal concentrat, în principiu, în celebrul capitol din *Evoluția creatoare* referitoare la „mecanismul cinematografic al gîndirii...“. De fapt, multe dintre observațiile și analizele lui Iosif Brucăr sînt cele ale unui filosof influențat de fenomenologia husserliană, de ontologia hartmanniană, de opera lui Leon Brunschwig, în genere el fiind în același timp adept

al axiologiei afirmate în prelungirea neokantianismului. Notele sale critice rezultă dintr-un asemenea fundal metodologic.

Într-un anume fel, strădaniile lui Brucăr pregătesc terenul pentru apariția celui mai erudit și profund studiu ce s-a scris la noi despre Bergson. Evident, este vorba despre capitolul *Henri Bergson,* elaborat în 1939 de Tudor Vianu pentru volumul IV din *Istoria filosofiei moderne*. Evaluarea sa nu scapă nici un strat al operei și nici o consecință efectivă iradiată de bergsonism asupra filosofiei, artei și științei contemporane. Plecînd de la acest cadru, Vianu poate afirma că „filosofia gînditorului francez este ultima mare sinteză apărută în decursul istoriei moderne a gîndirii și că ea s-a constituit ca unul din centrele de grupare ale culturii contemporane“ [103]. Tudor Vianu radiografiază opera bergsoniană cu atîta competență, încît se poate considera pe drept cuvînt că prin el exegeza românească a atins apogeul în perioada interbelică.

În același an, 1939, P. P. Negulescu, care nu-l ocolise nici el pe H. Bergson din propriile *Istorii ale filosofiei* (și care-l citase, în a sa *Psihologie a stilului* — 1896, cu lucrarea *Essai sur les données...* apărută de 7 ani, în momentul publicării noului său volum *Materie și memorie),* recomanda o voluminoasă carte de Jean Aberman [104], în care Bergson era considerat, și constatativ și valoric, „culmea“ cea mai înaltă a respectivei direcții. Analiza întreprinsă acum este cuprinzătoare și mai detașată de adeziuni nefiltrate sau opoziții ivite din diverse prejudecăți. Diagnoza pusă se prezintă într-o oarecare măsură consonantă cu ceea ce stabileau atunci studiile bergsoniene mai obiective din Franța sau America. „Nu intuiționismul... îi constituie originalitatea, acest intuiționism l-au avut și Pascal ; nici efortul său interior, pe care Maine de Biran l-a avut în aceeași măsură, nici estetismul filosofiei sale, estetism pe care l-a luat de la Ravaisson, nici antiintelectualismul pe care îl are de la Boutroux. Originalitatea sa consta în concepția ce o are cu privire la durată. Însă tocmai aci, unde este atît de original, aci avem să-i aducem critica cea mai mare“ [105]. Jean Abermann este însă doar parțial de acord cu asemenea concluziie a conducătorului său științific la doctorat. El nu se sfiește să aibă îndoieli însă cu privire la altceva și anume referitor la limbajul bergsonian a cărei „lipsă de preciziune este mascată printr-o îndemînare genială de a arunca o punte peste orice hiatus de interpretare. Stilul său metaforic dacă este sclipitor din punct de vedere literar, este o piedică din punct de vedere al înțelegerii filosofice... Adevărul este că autorul este mai mult sau tot atît de mult literat, cît este filosof, și a întrebuințat pentru filosofie stilul potrivit pentru literatură ; de aceea el este prea profund pentru un literat și prea puțin precis pentru un filosof“ [106] (p. 328). În fond, de această acuzație n-a fost scutită nici o operă filosofică chiar majoră dacă ea a adoptat

stilul metaforic, liber, eseistic. Iar Abermann însuși găsește și o explicație adecvată atunci cînd recunoaște că mulți monografi au căutat să arate că această filosofie trebuie să se exprime prin metafore, căci cuvintele, noțiunile, sînt mult prea sărace pentru a reda bogăția de variație a realității (idee fundamentală a doctrinei begrsoniene) și că el a întrebuințat perfect legitim un asemenea stil. Situația este oarecum similară celei a lui Blaga etichetat și el „filosof poet și poet filosof", expresie menită nu numai a aprecia o superioară conjuncție, ci, nu arareori, a stabili, ca mai sus, o deficiență. Oricum, evoluția receptării s-a arătat a fi generat o „îmblînzire" a acestor disjuncții, și acum Bergson poate și este citit și pentru adevărul conținut și pentru învelișul stilistic în care judecățile s-au înfățișat.

Pe de altă parte, Alexandru Posescu, în *Istroducere în filosofie*, supune unei minuțioase și foarte atente analize însăși esența metodei intuiționiste bergsoniene. După ce validează sintagmele de „iraționalism" și „antiintelectualism" considerîndu-le mai ales pe cea din urmă, pe deplin justificată, aprecierea sa finală, cu privire la substanța epistemologiei bergsoniene, se apropie pînă la identificare de ceea ce formulase anterior Mircea Florian în *Metafizica și problematica ei* (1932). În acest sens, Al. Posescu conchide : „Bergson nu este dar un agnostic, și cu atît mai puțin un sceptic. Este însă departe de a fi un intelectualist dogmatic. În ceea ce privește valoarea de adevăr a cunoașterii, concepția sa rămîne o soluție de mijloc între dogmatism și scepticism. Întrucît însă se referă la o cunoaștere prin intuiție a unei realități de fapte, concepția de care e vorba a putut fi considerată ca un adevărat pozitivism, sau ca un gen de pozitivism". În aceeași ordine de idei se arată că „intuiția rămîne o sursă și un gen de cunoaștere irațională, care face din filosofia bergsoniană o filosofie mistică — este adevărat [însă] că într-un înțeles simțitor deosebit de acela al doctrinelor mistice din trecut, dar misticism totuși prin esență, întrucît recurge la o sursă de cunoaștere de nuanță irațională și afectivă" [107]. După cum se poate ușor deduce grila de lectură este aceea a unui epistemolog.

În genere, se poate constata că, deși fiecare interpret, (pe lîngă cei amintiți se pot adăuga Doctorului Y cu a sa carte *Viața și filosofia lui Henri Bergson* — tot cu o prefață scrisă de P. P. Negulescu — sau Grigore Tăușan cu *Problema comicului după Bergson)* se oprește asupra a ceea ce-l interesează pe el în mod nemijlocit (valoarea metodei, cuprinsul obiectului, valabilitatea conceptelor și a problematicii) majoritatea celor citați îl interpretează pe Bergson în limitele unei cupole metodologice adecvate. În următorii ani, din motive de ordin istoric și ideologic explicabile (dar nu scuzabile), operei bergsoniene i s-au acordat mai multe „calificative" și mult prea puține analize. Critica insistă cu osebire pe „laturile negative", căutate și „extrase" din metodologia instituționistă, exacerbînd consecințele în „plan moral" ale utilizării acesteia. Spre „justificare", cel mai adesea erau invocate „demon-

straţiile“ lui Julien Benda şi Georges Politzer, demolatori notorii care au interpretat strict ideologic aproape orice aserţiune bergsoniană. Nici nu merită, credem ,să poposim prea mult asupra etichetării lui Bergson ca „idealist“, „mistic“, sau chipurile, ca „apărător al aristocraţiei“. Erau clişeele epocii şi n-au scăpat nemaculaţi de ele nici Platon, nici Plotin, Sfîntul Toma, Kant, Hegel ş.a. Evident că „misticismul“ lui era considerat ca un anacronism şi citatele alese erau astfel aranjate încît blocau orice înţelegere corectă, onest intelectuală a semnificaţiilor conferite de autor acestui concept cheie în doctrina sa etică.

De-abia la mijlocul deceniului şapte se relansează cu timiditate interpretarea filosofică, nu pur ideologică a bergsonismului. Astfel, de pildă Clara Dan va considera într-o lucrare şi acum interesantă că „instituţionismul este chintesenţa bergsonismului“ şi încearcă să-l recupereze printr-o grilă epistemologică. După părerea autoarei „Bergson este punctul de răscruce al iraţionalismului şi al convenţionismului. Îndreptarea efortului de cunoaştere spre intuiţie provine la Bergson din analiza minuţioasă, raţională şi de multe ori de mare fineţe a momentului de convenţionalitate în cunoaştere ; pe de altă parte, caracterul convenţional al cunoaşterii, perspectiva integrală, ce pune pecetea ei pe ansamblul cunoştinţelor umane la convenţionalişti devine la Bergson deficienţa doar a unui segment, a unei căi specifice de cunoaştere — cea *raţională* — care, însă completată de cea *intuitivă*, reuşeşte să-şi însuşească realitatea în deplinătatea sensului acestui cuvînt“ [108]. Iar, autorul monumentalei *Istorii a logicii*, Anton Dumitriu, un deceniu mai tîrziu va analiza „concepţia pragmatistă“ a lui Bergson precizînd că „el face o teorie a apariţiei şi funcţiei esenţial practice intelectului“ [109] (p. 787), ceea ce nu l-a împiedicat deloc să-i evidenţieze şi fertilitatea izvorîtă din anti-eleatismul său declarat, dimpotrivă [110].

Dar sigur una dintre cele mai adecvate cuprinderi, caracterizări a acestei filosofii şi a spiritului ei auroral ne-a fost dată tot de Tudor Vianu. „Profesorul de estetică a culturii române“ : arăta îndreptăţit că „întocmai ca filosofia unui Descartes sau Hegel, bergsonismul a devenit un punct de vedere, o perspectivă în care faptele adunate de felurite ramuri ale cercetării omeneşti se valorifică în chip original şi conduc la concluzii noi. Mai mult decît atît, însăşi arta şi morala timpului au resimţit adeseori nevoia de a se încadra în principiile generale ale bergsonismului... Nu este sigur dacă Bergson ar ratifica toate consecinţele fiolsofiei sale... Ceea ce se poate însă constata în punctul cel mai înalt al perspectivei care îmbrăţişează opera lui Bergson este că, întocmai ca toate filosofiile mobilităţii, sistemul său de gîndire... a apărut ca expresie şi justificare a unei lumi în transformare. O societate care vrea să se modifice este bucuroasă să afle că universul nu este împietrit şi că substanţa lui este plastică în mîinile harnice ale omului de acţiune“ [111].

Oricum, perfect normal pentru evoluţia gîndirii filosofice româneşti este faptul că, toţi cei patru creatori de sisteme filosofice origi-

nale — C. Rădulescu-Motru, Mircea Florian, Lucian Blaga și Camil Petrescu (dacă tinem seama de *Doctrina substanței* apărută postum, după cu tot postum a văzut lumina tiparului și *Recesivitatea ca structură a lumii)* — au fost într-o mai mare sau mai mică măsură influențat de Bergson, mai ales la începutul formației lor intelectuale. Care pot fi motivele acestei comuniuni spirituale ? Una ține, evident de problematica timpului care este o constantă a gîndirii românești, mai ales interbelice. Apoi, intuiția-i interesa și pe cei mai „artiști" dintre filosofii noștri și pe cei încrezători, dar cu unele rezerve în intelect și științificitate. Bergson n-a fost nici pentru unii, nici pentru alții doar o modă filosofică. El a constituit un punct de plecare fertil : pentru ontologie, pentru gnoseologii particulare, pentru disciplinele filosofice „mici" ; estetica sau etica și chiar pentru a pregăti terenul în vederea înțelegerii metodei fenomenologice. Intuiția bergsoniană a precedat intuiția esenței husserliene. Camil Petrescu va glisa liber între aceste semnificații utilizîndu-le contextul, predilect bergsonian în analiza literară, accentuat husserlian în cea dramatică. Oricum, în *Doctrina substanței* demersul fenomenologic este cel fundamental, ceea ce nu înseamnă că se renunță total la accepțiile bergsoneine ale intuiției duratei pure.

În fine, pentru noi este clar că ideea bergsoniană a „moralei deschise" devine o explicație posibilă pentru ceea ce a fost și nu mai putea să dureze : domnia răului care-a afectat însăși conținutul „moralei închise" și a „religiei statice". Se dovedește încă și încă o dată că marea filosofie este întotdeauna actuală. Mai rămîne ca și „lumea" să se înfrățească în mersul ei dramatic cu gîndul filosofiei perene, înțeleptindu-se pînă într-atît încît să nu mai primejduiască viața sau s-o degradeze ireversibil.

NOTE

* *Henri Bergson* s-a născut la Paris în 18 octombrie 1859. Între 1868 și 1878 este un strălucit elev al liceului „Condorcet", făcîndu-se remarcat cu diferite ocazii, încă din această perioadă. Deopotrivă înzestrat pentru știință și litere obține la „Concursul general" din 1875 premiul de onoare pentru retorică, iar la cel din 1877 i se atribuie premiul întîi la matematică. În perioada 1878—1881 urmează Școala Normală Superioară (École Normale Supérieure), avîndu-i colegi de promoție pe Jean Jaurès și Maurice Blondel. Trecînd cu distincție concursul de profesor-agregat în 1881, începe să predea filosofia ocupînd posturi corespunzătoare la liceele din Angers (1881—1883) și Clermont-Ferrand (1883—1888). Înaintea susținerii doctoratului de stat (1889) cu renumita teză „Essai sur les données immédiates de la conscience" (teza în latină s-a intitulat : *Quid Arisoteles de loco senserit),* devine profesor la colegiul „Rollin", apoi la liceul „Henric IV" (1889—1898) din Paris și conferențiar la „Școala Normală Superioară" (1898—1900), pentru ca din 1900 să fie numit profesor titular la „Collège de France" unde predă filosofia antică (1900—1904), iar apoi filosofia modernă (1904—1921). A ținut cursuri la Universitatea Columbia din Statele Unite (1912) și a conferențiat în cadrul unor institute de prestigiu internațional. Devine, în 1901, membru al Academiei de Științe Morale și Politice. Anul 1914 marchează alegerea sa la

Academia Franceză. În 1928, i se decernează „Premiul Nobel", pentru literatură. A fost mai mulți ani președinte al Comisiei de cooperare intelectuală de pe lîngă Societatea Națiunilor.

După lucrarea pentru învățămîntul secundar, Extraites de Lucrèce — 1884 și celebra teză de doctorat, lista principalelor sale opere cuprinde : „Matière et mémoire" (1896), „Le rire-essai sur l'essence du comique" (1900) „L'Évolution créatrice" (1907), „La Philosophie" (1915), „L'énergie spirituelle" (1919), „Durée et simultanéité" (1922), „Les Deux Sources de la morale et de la religion" (1932), „La Pensée et le mouvant" (1934), în care înmănunchează studii și texte ale unor conferințe de răsunet în epocă, ca și eseurile reunite : „Écrits et paroles" publicate postum (1957—1959) de R. M. Mossé-Bastide. În 1959, cu ocazia centenarului nașterii, opera sa filosofică a fost tipărită într-un singur și monumental volum al cărui cuprins fusese stabilit de însuși Bergson (Oeuvres, 1 vol., Edition du Centenaire, 1959). Moare la 4 ianuarie 1941, la Paris, în plină ocupație nazistă a Franței, lăsînd în urma sa o considerabilă operă teoretică și mai presus de toate, un spirit care, așa cum s-a subliniat adesea, s-a numit, cu îndreptățire, bergsonism.

[1] René Gillouin, la Philosophie de M. Henri Bergson, Paris, Bernard Grasset, Éditeur, 1911, p. 4.

Stilul și limbajul bergsonian au preocupat în mod real pe toți cei ce i-au analizat opera. Vezi în acest sens, despre „infirmitatea limbajului" și „valoarea metafizică a limbajului", în Kamal Yaussef el-Nage, La valeur du langage chez Henri Bergson, Beyrouth, 1971, Publications de l'Université Libanaise, p. 58—79.

[2] Bertrand Russel, *History of Western Philosophy*, London, 1961 George Allen & Unwin LTD, p. 756—757.

[3] A se vedea din imensa bibliografie a temei, mai ales cartea lui Jean Guitton, *La vocation de Bergson*, Paris, 1960, Galimard, cap. „Destinée de Bergson", p. 195—225. Această evaluare a operei și a calităților sale de excepție s-a efectuat în 1959 cu ocazia comemorării centenarului nașterii sale.

[4] René Berthelot, *Un romantisme utilitaire*, Étude sur le mouvement pragmatiste, Le pragmatisme chez Bergson, vol. 2, Paris, 1913 Librairie Félix Alcan, p. 3 și urm.

[5] Idee susținută de Thibaudet în *Le Bergsonisme*, vol. 2, p. 241, preluată și dezvoltată de J. Benrubi în *Les sources et les courants de la Philosophie Contemporaine en France*, Tome II, Librairie Félix Alcan, Paris, 1933, p. 742.

[6] A se vedea mai ales, René Berthelot, *op. cit.*, cap. V. Origines romantiques du pragmatisme de Bergson : Ravaisson et Schelling, p. 83—111. În același timp, nu trebuie omise și unele atitudini de exaltare romantică în fața filosofiei bergsoniene. Astfel Eduard Le Roy nota în 1912 : „opera lui Bergson va fi în ochii viitorului perioada cea mai fecundă și mai glorioasă a epocii noastre... Se poate declara că revoluția pe care ea o aduce este egală în importanță cu *Une philosophie nouvelle. Henri Bergson*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1912, p. 3.

[7] G. Bouglé observă în acest sens : „Este o artă care să joace un rol privilegiat în filosofia lui Bergson ? De la musique avant tout chose. Melodia, spune el, este cel mai frumos simbol, ea dă cel mai bun exemplu al acestei continuități neîntrerupte, care scapă oricărei definiții și care descurajează cuvintele". În G. Bouglé, *Les maîtres de la philosophie universitaire en France*, Librairie Maloine, Paris, 1938, p. 57.

[8] Tudor Vianu, *Opere*, vol. 9, Editura Minerva, București 1980, p. 234—235.

[9] De altfel, în *Lettre à W. James* din 9 Mai 1908, deci după apariția *Evoluției creatoare* cu un an înainte, reprodusă în *Écrits et paroles* t. III, p. 294, Bergson matur afirmă : „H. Spencer este filosoful la care am aderat aproape fără rezerve"

[10] Jean Guitton, *op. cit.*, p. 87. După Bergson — arată acest autor, — au „zenonizat" Fechner și Stuart Mill, Charcot și Ribot, psihologii școlii taine-ene, Einstein ș.a. Însăși cinematograful este în acest sens „aparatul zenonian prin excelență".

De fapt, Bergson demonstrează în aproape toate operele sale că celebrele argumente ale lui Zenon din Elea sînt pure sofisme, fiindcă ele sînt născute din spațializarea duratei. În acest sens critica bergsoniană a teoriei relativității a lui Einstein vine în continuarea respingerii sale a argumentelor eleaților. Cert este faptul că Bergson în *Durée et simultainéité* (1922) nu este dispus să atribuie

teoriei einsteiniene decît o „valoare relativă". după cum remarca Benrubi (*op. cit.*, p. 765). Pentru filosoful francez știința nu poate și nu trebuie să rețină din realitate decît ceea ce se etalează în spațiul omogen, măsurabil, vizual. Mișcarea pe care ea o studiază este întotdeauna relativă și nu poate consta decît într-o reciprocitate a deplasării. Deci, în consecință, teoria relativității nu are de a face decît cu un timp spațializat pe care Bergson îl desemna în *Essai...* ca o a patra dimensiune a spațiului. Din perspectiva dezvoltării ulterioare a științei, punctul de vedere bergsonian va fi depășit. Oricum, merită amintit faptul că într-o strălucită discuție avută la Societatea franceză de filosofie la 6 aprilie 1922 Einstein a concedat lui Bergson, arătînd că teoria sa se aplică timpului fizic și nu timpului psihologic sau duratei (v. Félicien Malaye, *Bergson*, Paris, Librairie Mellottée, f.a., p. 231). O excelentă analiză recentă a acestei problematici în : Milič Čapek, *Bergson and modern physics* a reinterpretation and a re-evalution Boston studies in the philosophy of science, volume VII, Dardrecht, Holland, 1971. p. 239 și urm., cap. *Bergson și Einstein, Lumea fizică ca devenire extensivă.*

[11] Andrei Marga, *Introducere în filosofia contemporană*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1988, p. 104.

[12] Harald Höffding, *La philosophie de Bergson*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1917, Appendice, p. 160.

[13] Jacques Chevalier, *Bergson*, col. Les maîtres de la pensée française, nouvelle édition revue et augmentée, 17e édition, Paris, Librairie Plon, 1938, p. 51 (ediția I, 1926).

[14] Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, cinquante-troisième édition, Presses Universitaires de France, Paris, 1946 p. 42.

[15] *Op. cit.*, p. VII.

[16] *Op. cit.*, p. 54—55. („De cum deosebim — arată Bergson în aceeași lucrare, analizînd strivirea conștiinței spontane de o asemenea concepere spațializată asupra stărilor sentimentale — în masa lor confuză o multiplicitate numerică", acesta le deformează, op. cit., p. 98).

[17] *Op. cit.*, p. 55.

[18] *Op. cit.*, p. 86.

[19] *Op. cit.*, p. 89 („Viața conștientă se înfățișează sub un îndoit aspect, *după cum o vedem de-a dreptul* sau refractată prin spațiu. Privite în sine, stările de conștiință profunde n-au nici o legătură cu cantitatea, ele sînt calitate pură... Durata pe care ele o creează astfel este o durată ale cărei momente nu constituie o multiplicare numerică", *op. cit.*, p. 102).

[20] J. Benrubi, *Les sources et les courants de la philosophie contemporaine en France*, Tome II, Librairie Félix Alcan, Paris, 1933, p. 754—755. După cum arată J. Benrubi, acest tabel dihotomic ce-i aparține a fost cunoscut de Bergson, care, într-o scrisoare din 1928, l-a calificat „realmente ingenios și de natură să ușureze studierea a numeroase aspecte".

[21] Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, ed. cit., p. 75.

[22] Henri Bergson, *Matière et mémoire*, essais sur la relation du corp à l'esprit, cinquième édition 1908, p. 143—195.

[23] Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, essais et conférences, septième édition, Librairie Félix Alcan, Paris, 1938, p. 38.

[24] *Op. cit.*, p. 33. (Pentru istoria problematicii intuiției și a raporturilor acesteia cu inteligența a se vedea celebra carte a lui Alfred Fouillée, *La pensée et les nouvelles écoles antiintelectualistes*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1919, quatrième édition, p. 333—412).

[25] *Idem*, p. 34.

[26] *Idem*, p. 35—36.

[27] *Idem*, p. 36.

[28] *L'Évolution créatrice*, vingt-huitième édition, Paris, Librairie Félix Alcan, 1924, p. 399.

[29] *La pensée et le mouvant*, essais et conférences, septième édition, Librairie Félix Alcan, 1908, Paris, 1939, p. 46.

[30] *Op. cit.*, p. 52.

[31] *Idem*, p. 54.

[32] *Idem*, p. 99.

[33] *Idem*, p. 109.

[34] *Idem*, p. 161—162. Înainte Bergson afirmase : „Regula științei este aceea enunțată de Bacon : a te supune spre a comanda. Filosofoul nici nu se supune, nici nu comandă ; el încearcă să simpatizeze. Și din acest punct de vedere esența filosofiei este spiritul de simplicitate. Fie că privim spiritul filosofic în el însuși, fie că-l privim în operele sale, fie că comparăm filosofia cu știința, fie că comparăm filosofia cu alte filosofii constatăm întotdeauna că, complicația este superficială, construcția un accesoriu, sinteza o aparență : *filosofia este un act simplu*“ (s.n.), *idem*, p. 158—159.

[35] *Idem*, p. 205. Spre a preveni eventualele critici, în încheiere la *Introducere în metafizică*, se precizează că această facultate nu are nimic misterios.

[36] *Idem*, p. 206.

[37] „Analiza operează asupra imobilului, în timp ce intuiția se instalează în mobilitate sau, cu alte cuvinte, în *durată*. Aici se găsește linia de demarcație foarte precisă dintre intuiție și analiză“... „Nu vom repeta niciodată îndeajuns : de la intuiție putem trece la analiză dar nu și de la analiză la intuiție“, *idem*, p. 228—229.

[38] Există totuși un răspuns la Bergson în această privință. „Intuiția nu se va comunica de altfel decît prin inteligență. Ea este mai mult decît idee, ea va trebui totuși să încalce pe idee spre a se transmite. În orice caz, ea se va adresa de preferință ideilor cele mai concrete, pe care le mai înconjoară încă o franjă de imagini. Comparațiile și metaforele vor sugera aici ceea ce nu vom izbuti să exprimăm“, *idem*, p. 51—52.

[39] Julien Benda, *Sur le succès du bergsonisme*, précédé d'une reponse aux défenseurs de la doctrine, Paris, Mercure de France, MCMXIV.

[40] *Sur le succès du bergsonisme*, Précédé d'une reponse aux défenseurs de la doctrine, Paris, Mercure de France, MCMXIV, p. 74—77, 85.

[41] *La pensée et le mouvant*, ed. cit. p. 39.

[42] De văzut, în acest sens, subtila apărare a punctului de vedere al lui Bergson la : Jacques Chevalier, *op. cit.*, p. 68—102, 301—307 ; J. Benrubi, *op. cit.*, p. 797—811 ; René Le Senne, *Introduction à la Philosophie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1939, p. 200—203, iar în literatura filosofică românească mai recentă, pertinentă analiză a Clarei Dan în *Intuiționismul lui Henri Bergson*, Ed științifică, București 1966, p. 100—128 și 184—189, și, mai ales capitolul dedicat lui Henri Bergson de Alexandru Boboc în *Filosofia contemporană*, E.D.P., 1980. Într-un cadru mai larg, trebuie reținută și obiecția formulată de Tudor Vianu : „Judecată... din punct de vedere sistematic, ne este cu neputință a nu observa că între intuiția concepută drept cunoaștere a duratei și intuiția înțeleasă drept cunoaștere a individualității există o divergență pe care nu mi se pare că Bergson a izbutit s-o unifice vreodată... Dacă există... vreo posibilitate de a concilia cele două accepțiuni ale intuiției, Bergson n-a pus-o niciodată în lumină. Împlinirea acestei lacune este o sarcină pe care trebuie să și-o asume dezvoltarea ulterioară a bergsonismului“, *op. cit.*, p. 257. Vezi și Stelian Stoica, *Natura și funcția, obligației morale*, în *Confruntări de idei în etică*, E.P., 1988, p. 70—85.

[43] În opera lui H. Bergson, premisele intuiției mistice sînt avansate încă în *Energia spirituală* și amplificate în *Cele două izvoare ale moralei și ale religiei*.

[44] Jean Piaget, *Înțelepciunea și iluziile filosofiei*, Editura științifică București, 1970, p. 127—128.

Critici mult mai virulente la adresa lui Bergson s-au formulat înainte. Astfel, François Arouet nota : „S-ar putea face o confruntare sistematică între Husserl și Bergson, iar comparația nu va fi în avantajul lui Bergson. Vom vedea atunci prin ce artificii trece psihologia într-o teorie a cunoașterii și a metafizicii. Chiar eliminarea relativismului nu este la el, decît o iluzie a cărei sursă este, confuzia dintre psihologic și logic“. În François Arouet, *La fin d'une période philosophique: le bergsonisme*, „Les Revues“, Paris, 1929, p. 12.

[45] I. Brucăr, *Bergson*, Editura Librăriei „Universala“, Alcalay, București, 1935, p. 153—155.

[46] Jean Piaget, *op. cit.*, p. 125—126.

[47] Merită amintită în acest context obiecția de principiu a lui Blaga în fața intuiționismului radical : „Intuiționismul — va remarca el — potrivnic intelectului în genere, se ridică și împotriva formulării cunoașterii sau a pretinselor

cunoașteri. Teza intuiționistă rămîne însă nerealizabilă. De fapt, intuiționismul, ridicîndu-se cu o întreagă oaste de metafore împotriva categorialului și a noțiunilor, nu întîrzie să se baricadeze tot după categorii și concepte, după altele natural decît acelea pe care tinde să le elimine. Să se observe cum Bergson, în războiul declarat cunoașterii conceptuale, nu e în stare să evite categorialul. El înlocuiește numai categorii prin categorii, punînd un accent pe categoriile prefe-rate, dar evident, tot categorii" în : Lucian Blaga, *Trilogia cunoașterii*, Fundația Regală pentru literatură și artă, București, 1943, p. 116.

[47] Harold Höffding, *op. cit.*, p. 159.

[48] Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, soixante-septième édition, Presses Universitaires de France, 1946, p. 115.

[49] Henri Bergson, *Le rire*, ed. cit., p. 120.

[50] *La pensée et le mouvant*, ed. cit. p. 171—172.

[51] *Idem*, p. 170.

[52] *Idem*, p. 198.

[53] *Idem*, p. 173—174. Ideea este pe larg analizată de Raymond Bayer în *Essai sur la méthode en esthétique*. Flammarion Éditeur, Paris, 1953, unde autorul studiului *L'Esthétique de Henri Bergson* ne încredințează că : „Proba întregului sistem bergsonian este deci existența, în umanitate a unui ochi de artist", p. 20.

[54] *Le Rire*, Librairie Felix Alcan, Paris, 1924, p. 153—160.

[55] *Idem*, p. 160.

[56] *Idem*, p. 164—165.

[57] Marcel Proust *Elstir — despre artă* (texte alese și traduse de Paul Dinopol, prefață de Dan Grigorescu), Ed. Meridiane, București, 1970, p. 15.

[60] Henri Bergson, *Essai sur les données inemédiates de la consciance*, Paris, Librairie Felix Alcan, 1924, p. 12.

[61] Henri Bergson, *Essai...*, *op. cit.*, p. 12—13.

[62] Henri Bergson, *Idem*, p. 13.

[63] Henri Bergson *Le Rire*, *op. cit.*, p. 162.

[64] Raymond Bayer, *Essais sur la méthode en esthétique*, Flammarion Editeur, Paris, 1953, p. 14. Articol în Etudes Bergsoniennes, extras din Revue-Philosophique nr. din martie-august 1941.

[65] Raymond Bayer, *op. cit.*, p. 9.

[66] V. Mihai Nistor, *Estetica intuiționistă a lui Bergson, Originile și repercursiunile ei. Examinare critică* (teză de doctorat), 1978, p. 12 și urm.

[67] *Le Rire*, *op. cit.*, p. 161—163.

[68] *Le Rire*, *Idem*, p. 166—167.

[69] V. Marian Popa, *Comicologie*, Editura Univers, București, 1975, p. 9—22 și urm.

[70] *Le Rire*, ed. cit., p. 3. „Într-o lume locuită de inteligențe pure probabil că nu s-ar mai plinge, dar de rîs, poate tot s-ar mai rîde", *op. cit.*, p. 3. „Comicul... se adresează inteligenței pure. Rîsul este incompatibil cu emoția", *op. cit.*, p. 106.

[71] *Idem*, p. 99—100.

[72] *Idem*, p. 13.

[73] *Le Rire*, *Idem*, p. 168.

[74] Bergson se înscrie, în tratarea acestei categorii estetice care reprezintă „o sfidare impertinentă adresată speculației filosofice", în suita acelor tipuri de analize care văd comicul ca o relație între două elemente (Kant, Hegel, Schopenhauer, Volkelt, Spencer, Lipps, Freud, sau mai recent N. Hartmann, Tudor Vianu, Mihail Ralea ș.a.). Spre exemplificare și comparație reținem cîteva poziții mai concludente.

Pentru Kant, bunăoară, *„Rîsul este un afect care provine din transformarea bruscă a unei așteptări încordate în nimic"* (Immanuel Kant, *Critica facultății de judecare*, Editura științifică și enciclopedică, București 1981, p. 227). Această idee, devenită celebră, a fost astfel motivată de autorul ei : „În tot ceea ce produce un rîs puternic, zguduitor, trebuie să existe ceva absurd (care în sine nu poate satisface intelectul)... Tocmai această transformare (a așteptării încordate în nimic, n.n.) care, în mod sigur, nu place intelectului, produce totuși indirect, într-un anumit moment, o plăcere vie. Deci cauza trebuie căutată în influența reprezentării asupra corpului și în reacția acestuia asupra sufletului ; reprezentarea nu este în mod obiectiv o sursă de desfătare (căci cum se poate desfăta

o așteptare înșelată) ci, ca simplu joc al reprezentărilor, ea produce un echilibru al forțelor vitale ale corpului" *(Ibidem*, p. 22).

În viziunea lui Hegel, teoria contrastelor se amplifică, afirmîndu-se : „comicul în general se bazează prin însăși natura lui, pe contrastele contradictorii dintre scopuri în elc însele, precum și dintre conținutul lor, pe de o parte, și caracterul accidental al subiectivității și al împrejurărilor exterioare, pe de altă parte" (G. W. F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. III, Editura Academiei, București, 1966, p.).

Schopenhaeur definește comicul uzînd de formula kantiană a „prăbușirii în nimic", care se produce, după autorul *Lumii ca voință și reprezentare*, datorită incongruenței brusce apărute între concept și obiectul real, în măsura în care acesta din urmă se arată lipsit de valoare. După Johanes Volkelt comicul și sancțiunea acestuia, rîsul apare ca fiind irumpte dintr-o valoarea aparentă care se prezintă intuitiv în autodesființarea sa.

Este semnificativ și important pentru istoria esteticii faptul că, aproape în același tmip, Bergson și Freud teoretizează această categorie, probabil sub influența cărții lui Theodor Lipps, *Komik und Humor* (pe care amîndoi îl amintesc) apărută în 1898. Freud publică în 1905 *Der Witz und seine Bezienhungen zum Unbewusste (Cuvîntul de spirit și relațiile sale cu inconștientul)* în care se face trimitere explicită la *Rîsul* lui Bergson. Prin admiterea unui anumit rol jucat de „contrastul psihic" în mecanismul comicului Freud se arată de acord cu Bergson în ceea ce privește explicarea plăcerii comice, care, după opinia sa nu poate fi dedusă doar din „pendularea atenției între reprezentări contrastante" (Sigmund Freud, *Scrieri despre literatură și artă*, Ed. Univers, București, 1980, p. 233). În notă, Freud menționează : „Și Bergson (în *Le Riré*, Paris, 1904, p. 99) respinge cu argumente solide o asemenea derivare a plăcerii comice, derivare influențată de dorința de a stabili o analogie cu rîsul provocat de gîdilat" *(Ibidem*, p. 233).

Istoria esteticii aduce, așadar, mărturie că *Rîsul* reprezintă încercarea reușită de a da comicului o definiție perenă, definire care se alătură celor mai semnificative cu privire la această categorie. În același timp, lucrarea este o probă elocventă a aplicării cu consecvență a metodei sale filosofice. De altfel, comicul, ca obiect, se preta, mai mult decît frumosul, sublimul, grațiosul etc. la un atare „exercițiu aplicativ" săvîrșit prin prisma cunoscutelor dualități bergsoniene.

(A se vedea, îndeosebi pentru concepția sa despre artă și comic : Etiene Barne, *Notes de poétique bergsoniene* în Henri Bergson, *Essais et témoignages* recuilles par Albert Béguin et Pierre Thévenez, ed. cit., p. 135—140 ; Jacques Merconton, *La philosophie bergsonienne et le problème de l'art*, op. cit., p. 149—156 ; Raymond Christoflour, *Bergson et la conception mistique de l'art*, op. cit., p. 157—169) ; Vladimir Jankélévitch, *De la simplicité*, op. cit., p. 170—180 ; Leon Pierre-Quint, *Bergson et Marcel Proust*, op. cit., p. 328—340 ; Marcel Raymond. *Bergson et la poésie recente*, op. cit., p. 281—293 ; Emile Bréhier, *Histoire de la Philosophie*, tome II, Presse Universitaires de France, Paris 1932, p. 1025—1034 ; și René le Senne în *Introduction a la Philosophie*, Press Universitaires de France, Paris, 1939, p. 183—223 nu menționează existența *Rîsului* ; Jean Wahl, *Tableau de la philosophie française*, Gallimard, 1962, p. 134—145 ; Jacques Chevalier, Bergson, Paris, Librairie Plon, 1926, p. 97—98, 183 280, 281 ; J. Benrubi, *Les sources et les courants de la Philosophie contemporaine en France*, tome II, Librairie Felix Alcan, Paris, 1933, p. 779—783).

[75] V. Jean Wahl, *Tableau de la philosophie française*, Paris Galimard, 1962, p. 131—133.

De altfel, pînă la apariția *Celor două izvoare*... mulți interpreți au sesizat cota de eticitate implicită și implicată în textele acestuia. Astfel, Gustave Rodrigues publica : *Bergsonisme et moralité* în 1922. Imediat după apariție, analizele dedicate „eticii" sale sînt cele venite din partea gînditorilor catolici. El însuși a provocat această reacție prin publicarea unor întrevederi cu abatele Magnin, apărute în *Vie catolique* din 7 ianuarie 1933. Tot atunci B. Romeyer scrie studiile *Morale et religion chez Bergson* (Archives d'Histoire de la philosophie, Beauchesne, vol. XI, cahier III) și *Liberté humaine d'après Henri Bergson* (Revue neoscolastique de philosophie, Louvain, mai 1933), Etienne Barne, *Spiritualité*

bergsonienne et spiritualité chrétienne. Études carmélitaines, Desclée, octobre 1932, P. Mesnard, *Catholicisme et bergsonisme* (Revue apologétique Beauchesne, mai, 1933), Aimé Forest, *Réalité concrète chez Bergson et chez Saint Thomas* (Revue thomiste, mai-juin, 1933) ș.a. Interesant este însă faptul că Jacques Chevalier la *Bergson*-ul său apărut în 1926 îi adaugă după 1934, cînd apare și *La Pensée et le mouvant*, doar un mic capitol *La Morale de Bergson* și la același Appendices cîteva pagini sub titlul : *A propos des Deux sources. Critiques et interprétations* (p. 308—315 ; 316—333).

[74] *Essai sur les données immédiates de la conscience, ed. cit.*, p. 174.

[75] Henri Bergson, *L'Énergie spirituelle*, essai et conférences, Quinzième édition, Librairie Félix Alcan, Paris, 1930 p. 26.

[76] *Henri Bergson, Les deux sources de la morale et de la religion*, 217e édition, 1982, Presses Universitaires de France, p. 21. (Din vasta bibliografie consacrată acestei problem se recomandă lucrarea lui Guy Lafrance, *La philosophie sociale de Bergson*, Sources et interprétation, Edition de L'Université d'Ottawa, Canada, Ottawa, 1974, p. 9—19 și urm.).

[77] *Idem*, p. 86.

[78] *Idem*, p. 16.

[79] *Idem*, p. 86.

[80] *Idem*, p. 97.

[81] *Idem*, p. 29—30.

[82] *Idem*, p. 56.

[83] *Idem*, p. 293.

[84] *Les deux sources de la morale et de la religion*, ed. cit., p. 251. Simplificat, raționamentul lui Bergson este următorul : admiterea iubirii mistice rezolvă și problema *existenței* și a *naturii* lui Dumnezeu. Căci, în acest caz, nu e vorba de ceva, de un obiect care să poată fi perceput. El e în afară de orice percepție și de orice act al inteligenței. De la Platon — consideră Bergson — cu a sa Ideea Ideilor, sau de la Aristotel cu a sa Gîndire a Gîndirilor toți filosofii au socotit că Dumnezeu este de natură intelectuală și de aceea „s-au încurcat" în probleme insolubile.

[85] *Idem*, p. 206

[86] *Les deux sources... ed. cit.* Semnalăm ca deloc întîmplător faptul că, aceasta este ultima frază a cărții.

[87] Să notăm în acest sens o poziție destul de mult prezentă în interpretări contemporane. Astfel, de pildă, I. Brucăr, vădit influențat de Jean Baruzi („Les points de rencontre de Bergson et de la mystique", 1955) arată că „ideea de misticism văzută ca origine a religiei, nu poate fi receptată așa cum ne-o înfățișează Bergson, chiar dacă în elanul mistic căutăm să ne apropiem de Dumnezeu, prin iubirea noastră către umanitate. Sînt — după părerea lui — aici oarecari reminiscențe spinoziene, cum le găsim și în ideea finală bergsoniană că noi am putea primi misticismul dacă umanitatea ar fi originar divină. Misticismul acesta e unul pozitivist și ne reamintește mai mult pe acela al lui August Comte. El se îndepărtează de adevăratul misticism, pentru care are valoare în afară de orice idee de umanitate, numai faptul relevării lui Dumnezeu. Ceea ce e cu totul altceva decît misticismul prezentat de către Bergson ca origine a religiei. Fiindcă acesta e unul concret, e derivat. Are un caracter vitalist (menține existența umanității). El nu e originar și nu-l putem considera că este rădăcina religiei. Cu un cuvînt — conchide Brucăr — mistica bergsoniană are mai mult o semnificație umană", în I. Brucăr, *op. cit.*, p. 194. (Vezi în acest sens și Stelian Stoica, *Natura și funcția obligației morale* în *Confruntări de idei în etică*, E.P., București, 1988, p. 70—85 ; Alexandru Boboc, *Filosofia contemporană*, E.D.P., București, 1980, p. 147—149.

[88] Astăzi, după contribuțiile lui Freud, Konrad Lorenz, Eibl-Eibesfelds la elucidarea raportului vital-moral puțini ar mai spune alături de N. Berdijaev : „biologismul lui Bergson este un scandal în filosofia morală" (în : *The Nature of the free act* (transl. by D. C. Lawrie), Harper, 1954, p. 40. În ceea ce privește însă comparația între doctrina etică și religioasă a lui Bergson și cea a lui Freud merită amintite, printre altele unele observații formulate de Benjamine Fondane într-un capitol semnificativ intitulat : „Bergson, Freud et les dieux". După Fondane Bergson a înțeles că „omenirea are nevoie pur și simplu să se protejeze de gîndirea sa dizolvantă și să se apere de efectele acumulării bogățiilor ei... Cei

doi, Bergson şi Freud nu diferă decît prin metoda aplicării : Bergson a încercat numai să evite declinul omului... şi în consecinţă a continuat să fabrice Dumnezei atunci cînd Freud, care nu ia lucrurile în tragic, crede că suferinţa e suportabilă şi decide să-i propună omului demnitatea propriei sale suferinţe", în : Benjamin Fondane. *La conscience malheureuse*, Paris, Denoël et Steele, 1936, p. 126, 140.

[89] V. *La pensée et le mouvant, ed. cit.*, p. 250, unde Bergson apreciază această contribuţie ca „un très intéressant article de Rădulescu-Motru".

[90] C. Antoniade, *Filosofia lui Henri Bergson*, Bucureşti, 1910, Tipografia Profesională.

Sesizînd că ne aflăm în faţa unei „metode noi", Antoniade găseşte că această metodă poate fi pusă în legătură nu cu întregul curent anti-intelectualist francez şi cu evoluţionismul spencerian ci cu teoria cunoaşterii a lui Richard Avenarius sau cu dezvoltările în cîmpul epistemologiei ale unor savanţi : Maxwell, Mach, Herz, Ostwald (v. C. Antoniade, *Opere*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1985, p. 237 (ed. de Ion Mihail Popescu).

[91] Lucian Blaga, *Hronicul şi cîntecul vîrstelor*, Editura Cartea Românească, p. 144.

[92] Lucian Blaga, *Trilogia cunoaşterii*, Fundaţia Regală pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1943, p. 116—117 (v. nota 47).

[93] *Der Begriff der Zeit bei Henri Bergson. Eine Kritische Untersuchung*, Greifswald, Bruncken & Co., 1914, 126 p.

[94] V. Petre Andrei, *Opere sociologice*, vol. I Bucureşti, 1973.

[95] V. *Viaţa românească*, nr. 8—9, 1923.

[96] V. *Probleme şi idei noui în psihologie*, Bucureşti, Societatea Română de Filosofie, 1936, p. 177—189.

[97] V. *Ipoteze şi precizări în ştiinţa sufletului*, Ştiinţe psihologice, Bucureşti, I. Crăciun, 1926, 161 p.

[98] V. *Studii istorico-filosofice*, ed. a II-a completată, Bucureşti, 1929 Casa Şcoalelor, p. 269—290.

[99] Ioan Petrovici, *op. cit.*, p. 289—290.

[100] Camil Petrescu, *Teze şi antiteze*, Ed. Cultura naţională, 1933, p. 21—63.

[101] *Idem*, p. 32—33.

[102] *Idem*, p. 45.

[103] Tudor Vianu, *Opere*, vol. 9, Ed. Minerva, 1980 p. 232.

[104] *Curentul antiintelectualist francez, Jules Lachelier, Emil Boutroux, Henri Bergson.*

[105] V. *vol. cit.*, p. 329.

[106] *Idem*, p. 328.

[107] Al. Popescu, *Introducere în filosofie*, Bucureşti, 1939, p. 180.

[108] Clara Dan, *Intuiţionismul lui Henri Bergson*, Ed. ştiinţifică, Bucureşti, 1966, p. 20.

[109] Anton Dumitriu, *Istoria logicii*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1975, p. 787.

[110] Totodată, analize cu referiri directe sau implicite găsim în acest timp la filosofi precum Constantin Noica, Liviu Rusu, D. D. Roşca, Gheorghe Vlăduţescu, Vasile Tonciu, Ion Ianoşi, Florica Neagoe Ilie Pârvu, Mircea Flonta, Ion C. Popescu, Alexandru Boboc, Andrei Marga, Tudor Cătineanu, Gabriel Liiceanu, Mihai Şora, Andrei Pleşu, Vasile Dem. Zamfirescu, Nicolae Tertualian, Sorin Vieru, Stelian Stoica, Alexandru Surdu, Paul Caravia, Paul Andrian Iliescu, Adrian Miroiu Dan Oprescu, Ilie Bădescu, Ion Ungureanu, Gheorghiţă Geană, Cezar Radu, Traian Pop, Lucia Codreanu, Henri Vald, Victor Ernest Maşek, Grigore Smeu, Gh. Al. Cazan, Nicolae Vanina, Titus Mocanu ş.a. Dar mult mai frecvente sînt implicate ideile bergsoniene în analizele criticilor şi teoreticienilor literari şi de artă : George Oprescu (a fost secretar al Ligii de cooperare intelectuală al cărei preşedinte era H. Bergson, iar corespondenţa lor a fost bogată în deceniul trei), Şerban Cioculescu, Ion Negoiţescu, Eugen Simion, Nicolae Manolescu, Dan Grigorescu, Victor Ieronim Stoichiţă, Grigore Arbore Matei Călinescu, Irina Mavrodin, Mircea Martin, Ion Vasile Şerban, Nicolae Raţă, Anca Oroveanu ş.a.

[111] Tudor Vianu, *Opere*, vol. 9, Editura Minerva, Bucureşti, 1980, p. 234—235.

EMOTIVISMUL RADICAL. IMPLICAȚII ÎN ETICĂ ȘI ESTETICĂ

Scopul prezentului capitol este acela de a încerca să elucideze prin analiză la text, implicațiile orientării emotiviste din teoria etică contemporană. Nu se propune exhaustivitate problematică ci doar o punctare a semnificațiilor considerate ca relevante. Alegerea s-a centrat asupra lui Alfred J. Ayer, filosof englez care și-a scris lucrarea fundamentală, *Language, truth and logic* [1] în 1936 cînd autorul avea numai 25 de ani. Și totuși în deceniul șase lucrarea era cotată ca cea mai cunoscută în mediul filosofic englez.

Pentru o introducere în problematică se va trata pentru început problema generală a analizei logice a limbajului moral, trecîndu-se în partea a doua la decelarea teoriei emotiviste propriu-zise, ajungîndu-se în final la relevarea încercărilor de depășire a respectivei orientări, atît respectînd principiile de bază în unele cazuri, cît și negîndu-le ca invalide, în altele.

1. Cercetarea filosofică parcurge drumuri, care, pentru a fi înțelese, trebuie să fie „bătătorite" și de interpretarea aposteriori operată de teoria critică. Este un fapt arhibinal în a susține atît momentele de continuitate din interiorul unor orientări filosofice, etice sau estetice, cît și cele de discontinuitate și de polarizare chiar, în cadrul problematic comun, propus a fi explicat de respectiva orientare. Dacă ridicăm la nivelul interogativ problema apariției analizei logice a limbajului moral, atunci, trebuie remarcat faptul că ar fi o cantonare în iluzie, dacă s-ar crede că pînă în zorii „pozitivismului logic" n-ar fi fost nici o încercare de a supune și impune acest limbaj unui atare demers. Încercări sînt prezente chiar la Platon însuși, la Spinoza, precum și la Kant, iar în operele moraliștilor francezi mai ales este evidentă și tenta „decantării" semnificațiilor cuvintelor morale, fie că ne referim la Montaigne, Pascal, La Rochefaucoult etc. Cert este însă, că pentru a extinde comprehensiunea asupra acestui domeniu este necesar să se coreleze datele cu cele oferite de principiile de bază ale pozitivismului logic. Există o continuitate indiscutabilă în filosofia anglo-saxonă în ceea ce înseamnă problemele experienței, ale validității, verificabilității judecăților, care își au originea la Locke și Hume. Astfel, în timp ce Locke îndemna să se recurgă la rezolvarea proble-

melor plecînd de la fapte ca moment de bază. și nu numai de la simpla speculație, Hume în renumitul lui „Tratat...“ avea un subtitlu sugestiv : Încercare de a introduce raționamentul experimental în subiectele morale. Răspunsul lui D. Hume în problema adevărului moral se cunoaște. Consideră că adevărul consistă în acordul cu relațiile reale ale ideilor, sau cu faptele reale. Ceea ce nu poate fi adus la acest acord nu poate fi nici adevărat nici fals. Problema validității judecăților morale se pune și mai acut atunci cînd focul critic al pozitivismului logic se îndreaptă asupra metafizicii.

Pentru majoritatea celor din Cercul de la Viena, ca de altfel și pentru A. Ayer, care subscrie la tezele de bază ale acestora, sînt două feluri de propoziții legitime : *tautologiile* și *propozițiile factuale*. Știința își rezervă întreg domeniul faptelor fiind singura competentă pentru a le studia. Dacă filosofia ar studia faptele ea nu ar mai fi filosofie ar fi știință. Singura șansă a filosofiei va fi aceea — dacă nu vrea să studieze enunțurile *lipsite de sens* ale metafizicii, enunțuri considerate a fi în afara controlului logic, în afara legilor contradicției — de a studia celelalte propoziții legitime care au mai rămas : tautologiile. Se ajunge ca filosofia să fie ratașată logicii formale [2]. După cum o să vedem plecînd de la asemenea premise, Ayer ajunge să enunțe că judecățile morale, cele estetice precum și propozițiile uzitate în teologie sînt inanalizabile și în acest sens nesusceptibile adevărului și falsului. Penetru a indica însă sursele și originea punctului de vedere emotivist e necesar să vedem ce s-a petrecut în teoria etică în secolul nostru. Dacă problema semnificației cuvintelor etice este o problemă absolută secundară și ca o implicație mai mult a întîmplătorului în demersul metodologic anterior secolului XX, după G. Moore și după cerința expresă formulată de neopozitivismul logic în acest sens, unii filosofi în sfera de preocupări a teoriei etice, consideră tot mai mult și cu o insistență crescută, că, preocuparea de bază a eticii este *numai* analiza și interpretarea tuturor termenilor etici. Se știe că G. Moore în „Principia Ethica“ anunță majoritatea temelor preferate mai tîrziu de analiza logică a limbajului moralei. Formularea lui după care „felul în care termenul „bine“ este definit este chestiunea fundamentală în orice „Etică“ [3] nu mai poate fi înțeleasă în sensul tradițional al eticilor speculative de sistem, după care „binele“ nu era definit după criteriile impuse de analiza logică a semnificației, ci după relația lui cu plăcerea, virtutea, fericirea etc. Se schimbă perspectiva în teoria etică și scînteia critică se îndreaptă spre etica normativă din moment ce distincția dintre aceasta și etica analitică este tot mai distinct formulată. Dacă la început etica normativă revendică încă, ca domeniu al său, elaborarea principiilor de bază ale datoriei, iar meta-etica avea ca obiect — sau considera că acesta este obiectul său — definirea termenilor uzitați în etica normativă, mai tîrziu, aspirațiile meta-eticii se augmentează și neîncrederea ei față de etica normativă crește considerabil. Neîncrederea nu vizează suprafața problemelor, ci se pune la îndoială chiar putința unei asemenea etici de a avea valabilitate. Simplificînd lucrurile, se consideră că metoda filosofică are prin esența sa o natură

„non-empirică", iar problemele eticii normative depind și implică date empirice. Dezacordul se instituie tocmai la acest nivel. Discursul filosofuului din teritoriul eticii normative apare ca invalid, în măsura în care el rămîne centrat pe o metodă speculativă. În calea ei spre atingerea palierului explicativ, cercetarea etică se contaminează de modele oferite de epistemologie, și în teoria emotivistă, poate este mai evidentă tendința de a aplica principiile epistemologiei empiriste în etică. Lucrarea lui A. J. Ayer *Language, truth and logic* precum și aceea a lui Ch. L. Stevenson, *Ethics and language* sînt mărturii clare pentru această afirmație. Dar înainte încă, G. Moore, la care referința se face de către toți autorii, în teoria sa asupra semnificației „binelui", implică elemente ale unei teorii generale a semnificației, care va sta la bază, ca raportare critică pentru Ch. L. Stevenson, Hare, A. J. Ayer, Nowell Smith etc. Viziunea logică și epistemologică nu apare deci ca o implicație directă și nemediată a pozitivismului logic, în teoria etică, ci ea se întîlnește la G. Moore la început de secol încă.

Pentru Moore „etica rămîne o subdiviziune a filosofiei în măsura în care este ca și filosofia, *analiză* (s.a.). Unitatea dintre ele este deci o unitate logică și de metodă (s.a.). Ca și pentru filosofie, scopul direct al eticii este cunoașterea" [4] (s.a.). Poziția lui se definește și mai distinct cînd „concepe filosofia în forma sa critică ca o *modalitate de cunoaștere* (s.a.) prin intermediul analizei, clară și riguroasă. Pentru a deveni științifică, etică nu trebuie deci să înceteze de a fi filosofie [5]. În același timp, Moore a dovedit că discursul moral nu poate fi considerat pur și simplu ca o parte a discursului empiric. Demonstrația lui precum că însușirile morale nu sînt *însușiri naturale* (s.n.) și faptele morale nu sînt *fapte naturale* (s.n.) este mereu invocată, uneori pentru a fi revocată, alteori amendată, dar niciodată nu este eludată de vreun cercetător al limbajului moral [6].

Oricum, limbajul moralei începe să fie tratat ca o specie aparte de limbaj, ca avînd anumite calități, anumite virtuți specifice. Dificultățile nu întîrzie să apară din cauza complexității obiectului. Căci, după cum observă un cercetător român „limbajul moralei dezvăluie și învăluie, designează și disimulează, nu numai sub formă intenționată, lucidă a adevărului și minciunii, dar și în aceea mult mai complexă a diversității de semnificații și a densității sugestive, care afectează însăși valoarea de adevăr în propozițiile sau judecățile morale..." [7]. Apare problema ca limba să nu mai fie privită doar ca o simplă activitate lingvistică, în care anumite semne și simboluri pot fi manipulate după anumite reguli deduse, ci, ea să fie privită în relațiile sale cu viața, cu activitatea umană în multilateralitatea implicațiilor sale, astfel încît, între discursul moral și moralitate să nu se stabilească o relație de hiatus artificial. Se resimte, explicit sau implicit că între acești doi termeni există o țesătură perfectă. Filosofia analitică și cercetarea etică avînd puncte de plecare adînc înrădăcinate în postulatele de bază ale acesteia are „meritul de a suprima orice distanță dintre vorbirea morală și viața morală ca atare. Limba morală este astfel abordată ca o parte integrantă a vieții morale propriu-zise. Și se indică

prin aceasta că termenii morali nu sînt simple cuvinte neutre, semne exterioare pentru construirea oricărui enunț și a oricărei judecăți de valoare, ci își poartă cu ei propria lor încărcătură morală semnificativă și transmit ceva din înțelesul lor moral, dincolo de diferitele întrebuințări de utilitate cu care sînt investiți în vorbirea curentă, impregnată de calcul și eficiență pragmatică, în contextul unei anumite societăți sau comunități umane [8]. De notat însă că accentuarea cu un exclusivism obsesiv a unui sens propriu al limbajului moral diferit esențialmente de cel factual sau descriptiv obturează cercetarea și închide explicația în sensurile ei majore [9]. Se dovedește că, nici acum, ca și în alte cazuri similare, relevarea unilaterală a unei calități nu poate să ridice nivelul explicativ pe un palier multivoc. Se poate afirma încă de pe acum, că o situație analogă este și în cazul lui Ayer care nu acordă simbolurilor etice decît o *singură* semnificație și numai una singură : cea emoțională. Să urmărim însă un asemenea proiect teoretic în țesătura argumentelor lui, fiindcă, uneori surprinderea unui punct de vedere care se declară ostentativ ca radical și extrem, este din anumite motive metodologice mai relevant decît multitudinea de poziții „de mijloc", care încercînd să flexibilizeze argumentele și să multiplice posibilitățile interpretative, nu reușesc decît să redea problematica într-o modalitate eclectică, sau să arunce umbre de întrebare asupra unor lucruri evidente prin ele însele.

2. Ayer, în lucrarea amintită la început *Language truth and logic* și la care vom face referiri de acum înainte, își numește teoria sa ca fiind „subiectivistă". și „empirist radicală". Totuși deși a recunoscut această „etichetare" el a menționat că ea diferă de teoria subiectivismului ortodox. În 1949 însă după ce în 1946 a mai revenit în faimosul Appendice asupra tezelor sale, Ayer resimte ca incomodă expresia, chiar dacă aceasta este folosită pentru a marca diferența dintre propria lui teorie și alte teorii [10]. Cert este însă, că, cel mai pur" emotivist din cîți a cunoscut meta-etica și meta-estetica contemporană, rămîne consecvent tezelor sale fundamentale. Și poate că tocmai o asemenea consecvență îl obligă în final, presat de premise, să susțină inanalizabilitatea termenilor uzitați de etică și estetică. Dar, dacă în etică rezonanța n-a fost neglijabilă în estetică se pare că n-a trezit un asemenea ecou. Poate și pentru că, Ayer n-a mai reluat argumentația în estenso pentru „branșa" esteticii, el menționînd doar că „ceea ce se spune despre ele (judecățile etice), va fi găsit aplicabil mutatis mutandis și în cazul judecăților estetice" [11].

În capitolul, *Critique of Ethics and Theology* se consideră că în sistemul obișnuit al eticii, cel elaborat în operele filosofilor moralei, nu numai că se pot găsi elemente metafizice și concepte non-etice dar, că însăși conținuturile etice reale sînt neomogene. Urmează o analitică a acestor „conținuturi" și sînt depistate „patru clase principale" : „Există, întîi de toate propoziții care exprimă definiții de termeni etici, sau judecăți asupra legitimității sau posibilității de asemenea definiții. În al doilea rînd, există propoziții care descriu fenomenele experienței morale și cauzele lor. În al treilea rînd, există

îndemnuri (exhortation) asupra virtuții morale. În sfîrșit, există veritabile judecăți etice [12].

Numai primele pot constitui etica filosofică. Propozițiile care descriu fenomenele experienței morale și cauzele lor trebuie să fie atribuite științelor psihologice sau sociologice iar îndemnurile (exhortation) asupra virtuți imorale nu sînt *chiar* propoziții, ci exclamații (ejaculations) sau porunci (commands) și în consecință ele nu aparțin nici unei branșe a filosofiei sau științei" [13]. În continuarea argumentelor lui, Ayer se întreabă dacă există posibilitatea ca sfera termenilor etici să fie redusă la termeni non-etici, sau altfel spus, dacă *judecățile de valoare ale eticii* pot fi traduse în *judecăți de fapte empirice* (statements of empirical fact). Reeditează interogativ în acest fel Scyla și Garibda axiologiei, opoziția ireconciliabilă dintre valoare și fapt. Răspunsul este negativ și nici nu poate fi altfel pentru un punct de vedere anticognitivist. La J. Dewey răspunsul este afirmativ, spre exemplu, dar el se află în partea opusă și în premise și în concluzii. Prudența analistului se face vizibilă însă în momentul în care el sune: „Admițînd că conceptele etice normative sînt ireductibile la concepte empirice, ni se pare că lăsăm drum clar pentru concepția „absolutistă" în etică după care judecățile de valoare nu sînt controlate prin observație, ca propozițiile empirice obișnuite, ci numai printr-o misterioasă „intuiție intelectuală". O trăsătură a acestei teorii, care este rar recunoscută de avocații săi este că fac judecățile de valoare neverificabile [14]. Distincția este tranșant formulată, neîncrederea lui în *intuiție* era de așteptat pentru un „empirist radical" — cum se numește pe sine adeseori — tocmai pentru a marca specificitatea poziției sale teoretice. La acest moment după ce notează, că, este vană pretenția unor filosofi morali că ei „*știu*" (know) că *propriile* lor judecăți morale sînt corecte, se propune propria justificare a inaalizabilității termenilor fundamentali ai eticii. Ca și absolutiștii este de acord că nu există *criteriu* (s.n.) prin care să se poată verifica validitatea judecăților în care conceptele etice sînt introduse. Motivația lipsei de criteriu și a inanalizabilității lor se găsește a consta în faptul că ele sînt „simple pseudo-concepte".

„Prezența unui simbol etic, teologic sau estetic într-o propoziție nu adaugă nimic conținutului lor factual. Astfel, dacă eu spun cuiva: „Ai făcut rău furînd acești bani", eu nu spun mai mult decît dacă aș spune simplu: „Ai furat acești bani". Adăugînd că această acțiune este rea, nu formulez nici o altă judecată asupra ei, *eu manifest simpla mea dezaprobare față de un asemenea lucru*" [15] (s.n.). Nici tonul sau marca exclamării nu adaugă nimic sensului literal al propoziției. Acestea servesc simplu doar a arăta că „expresia sa este acompaniată de anumite sentimente ale subiectului vorbit" [16]. În acest sens, dacă o persoană spune că este în dezacord cu altă persoană asupra unei chestiuni morale ea nu spune altceva decît că nu are aceleași sentimente cu aceasta, iar dezacordul afectivității nu poate fi criteriu pentru discernerea adevărului și falsului în judecățile morale, religioase sau estetice.

Radicalismul emotivist a lui Ayer este atît de exclusiv și de exigent în a nu se contamina de nici un sens cognitiv, încît afirmă hotărît și fără putință de a fi interpretat echivoc, că, „spunînd că un anume tip de acțiune este bună sau rea, eu nu formulez *nici o judecată factuală* (s.n.), nici chiar o judecată asupra propriei mele stări de spirit. Exprim pur și simplu anumite sentimente morale. Și cel care socoate să mă contrazică nu face decît să exprime sentimentele lui morale. Nu are absolut nici un sens să întrebi care dintre noi are dreptate. Căci, nici unul dintre noi nu exprimă o propoziție autentică“ [17]. Orice simbol etic în uzanța lui are o folosință pur emotivă prin aceea că el este întrebuințat pentru a exprima sentimente despre anumite obiecte, dar în nici un caz nu putea să facă vreo aserțiune despre ele. Concepția lui nu se flexibilizează — cum s-ar părea — nici cînd remarcă faptul că termenii etici nu servesc *numai* (s.n.) pentru a exprima sentimente (to express feelings), ci ei sînt destinați de asemenea pentru a *suscita sentimente* (s.n.) și astfel a stimula acțiunea. Distincțiile acestea nu mai pot schimba sensul emotivist al teoriei lui Ayer și aceasta devine și mai evident cînd notează în continuare: „Putem vedea acum de ce *este imposibil* (s.n.) de găsit un criteriu pentru a determina validitatea judecăților etice“. Aceasta nu este pentru că ele au o „absolută“ validitate care este misterios independentă de experiența normală a simțurilor (ordinary scence-experience) ci pentru că ele nu au *obiectivitate de nici un fel*“ [18] (s.n.).

Argumentația este strictă: dacă o propoziție nu exprimă în întregime o judecată nu are sens să se întrebe asupra posibilității de adevăr sau fals, iar propozițiile morale fiind pure expresii ale sentimentelor sînt inverificabile (nu cad în categoria adevărului și falsului) tocmai pentru că nu exprimă propoziții autentice (genuine). „Ele sînt inverificabile pentru același motiv pentru care scrigătul de durere sau cuvîntul poruncii este inverificabil [19]. Ayer recunoaște la acest punct al demonstrației sale să teoria lui poate fi numită „subiectivist radicala“ dar nu omite să se delimiteze de ceea ce el numește „subiectivism ortodox“ care în ultimă instanță acceptă că *propriile* (s.n.) propoziții ale filosofului moral, ale teologului sau esteticianului sînt autentice. Cu această ocazie se lămurește și faptul că o posibilă concordanță dintre sentimentele exprimate și cele avute — situație empiric verificabilă — nu conferă un alt statut judecății morale. „Căci dacă eu spun: „Toleranța este o virtute“ și cineva răspunde: „Nu poți să o aprobi“, din punct de vedere al teoriei subiectiviste (ortodoxe) el mă contrazice. După teoria noastră, el nu m-ar contrazice pentru că zicînd că toleranța este o virtute, eu nu aș fi făcut nici o judecată asupra propriilor mele sentimente sau despre nimic altceva. Aș fi manifestat simplu sentimentele mele, ceea ce nu-i același lucru cu a spune că *am* aceste sentimente“ [20].

Nici distincția operată între *expresia sentimentului* (s.n.) (the expression of feeling) și *aserțiunea asupra sentimentului* (s.n.) (assertion of feeling) nu-l ajută pe Ayer să-și canalizeze demonstrația pentru a sonda semnificații descriptive termenilor etici [21].

Existența sentimentului, în teoria sa subiectivist radicală nu este o condiție necesară și suficientă a validității judecăților etice ca în teoriile subiectiviste mai înainte amintite, ci implică din contră invaliditatea acestora.

De unde rezultă că teza lui fundamentală nu se schimbă pe tot parcursul demonstrației. În faimosul Appendice din 1946 răspunde criticilor deja formulate timp de 10 ani dar găsește că obiecțiile aduse au fost adresate mai curînd principiilor pozitiviste pe care teoria și le-a asumat decît că ele ar fi vizat teoria însăși [22].

În legătură însă cu teoria lui A. J. Ayer trebuie să remarcăm un fapt adeseori omis atunci cînd sînt supuse analizei propozițiilor de bază ale emotivismului. Anume, că, autorul în cauză amintește încă din prima formă a lucrării că „numai simbolurile etice normative și nu simboluriel etice descriptive sînt considerate de noi ca indefinibile în termeni factuali“ [23]. Exemplul formulat clarifică înțelegerea lui. „Astfel un semn complex de forma „x este rău“ poate constitui sau o propoziție care exprimă o judecată morală cu privire la un anumit tip de conduită, sau poate constitui o propoziție care stabilește că un anumit tip de conduită este repugnabil din punct de vedere moral într-o societate particulară. În ultimul caz, simbolul „rău“ este un simbol etic descriptiv și propoziția în care se întîlnește exprimă o propoziție sociologică obișnuită. În primul caz simbolul „rău“ este un simbol etic normativ“ [24]. Schimbă oare această afirmație în întregime sensul teoriei și substanța ei ? Nu, și motivul principal este acela că el menține tot timpul afirmația că majoritatea judecăților morale sînt pur normative, și în orice caz, acesta este indicele de specificitate al eticului. Ceea ce apare ca o completare „autocritică“ în Appendice (1946) și în On the analysis of moral judgements“ (1949) nu modifică esențial teoria. S-ar putea spune doar că este o „luare de cunoștință“ a punctelor nevralgice, dar în același timp se menține și ambiția teoretică de a nu schimba propriul punct de vedere, cu atît mai mult cu cît se știe că este original și șocant prin extremismul lui. Consecvența este dusă la limite și ultima consecință — neputința adevărului în morală, artă și religie — încoronează argumentația. Strictețea logică a inferărilor este următoarea : dacă judecățile etice sînt pure expresii ale sentimentelor, atunci nu poate exista nici un mijloc de a determina validitatea unui sistem etic și prin urmare nu se mai poate pune întrebarea dacă un asemenea sistem este adevărat. Tot ceea ce se poate cere într-o asemenea concepție este de a se vedea care sînt deprinderile morale ale unei persoane date sau ale unui grup de persoane și care sînt cauzele care determină aceste deprinderi și aceste sentimente [25]. Iar o asemenea întreprindere, o atare anchetă cade în întregime în jurisdicția științelor sociale existente. În final, etica apare — „ca branșă a cunoașterii“ — nimic mai mult decît un departament al psihologiei și sociologiei. O asemenea concluzie era previ-

zibilă pentru un teoretician care s-a revendicat fără rezerve ca un adept al principiilor de bază formulate de pozitivismul logic chiar dacă în „On the analysis of moral judgments“ notează că problema morală constă în întrebarea „ce trebuie să fac“, „ce atitudine să adopt“. Continuitatea este de necontestat în întreaga teorie emotivistă și atunci cînd Ayer face remarca asupra acuzărilor aduse avea dreptate să creadă că referința acestora este fidelitatea față de principiile pozitiviste.

Emotivismul se flexibilizează însă odată cu teoria lui Ch. L. Stevenson. În lucrarea lui de bază *Ethics and Language* publicată în 1944 semnificația emoțională apare mai clar conturată decît la Ayer unde notele distinctive sînt sărace în conținut. Ayer consideră semnificația emoțională ca fiind sinonimă cu „expresie a sentimentelor“. La Stevenson și în același timp aduse la suprafață de el pot depinde de semnificația emoționale. Stările, trăirile emoționale provocate de uzitarea limbajului și în acelaș itimp aduse la suprafață de el pott depinde de semnificația descripivă (sînt semnificații emotive dependente) pot depinde de sugestiile descriptive (au o semnificație cvasidependentă) sau nu depind de semnificațiile descriptive și atunci sînt independente (interjecțiile de exemplu). Pentru Ayer nu există sugerată o asemenea modalitate analitică de sondare în incinta semnificației emoționale fiindcă sensul strict emoțional — interjecțial pare a fi exclusiv și suficient ca determinare esențială în zona valorilor și termenilor etici.

Dacă Ayer se dezinteresează [26] de amănunte și forări analitice, autorul lui *Ethics and Language*, plasează analiza pe coordonate uneori nebătătorite de G. Moore sau A. Ayer și face „disecția“ multor termeni etici, chiar dacă nu operează distincția dintre contexte specific morale și contexte valorice în general. Supunînd analizei tot ceea ce poate fi analizat, nu omite să se interogheze și asupra semnificației „semnificației“ și asupra semnificației „cunoașterii“. De fapt, „nici un filosof înaintea sa nu a examinat nici pe departe atîtea specii diferite de argumente etice. Ca să nu mai vorbim de metodele de înlăturare a dezacordurilor etice pe care cognitiviștii le-au nesocotit cu totul. Și mai este încă o ameliorare importantă pe care emotivismul o datorează lui Stevenson. În loc de sentimente, Stevenson de preferință, deși nu exclusiv, vorbește, în legătură cu aceste judecăți, despre atitudini“ [27]. Subscriem la această opinie a lui Svetozar Stoianovic, adăugînd că formulările tranșante și distincțiile nete, lipsite de deschideri, întîlnite, după cum am văzut la Ayer nu mai apar la Stevenson. Acesta din urmă, observă a fi o legătură indisolubilă între judecata morală și ceea ce se numește *atitudine, comportament* uman. Astfel discursul moral nu mai apare privit doar în sine și izolat de intenție și hotărîre, atitudine și convingere, acțiune și nonacțiune. Dacă A. Ayer stabilește exclusiv importanța semnificației emoționale, Ch. Stevenson nu neagă acest nivel și în plus se întîlnesc destule caracterizări a termenilor etici ca fiind neclari, încărcați de ambiguitate, destul de flexibili și vagi. Ayer n-a insistat asupra acestui punct. A cantonat expli-

cația la sensul emoțional și l-a stabilit pe acesta ca definitoriu. Ceea ce ni se pare ca fiind reușita de necontestat a lui Stevenson este aceea de a afirma clar și tranșart că judecățile morale și termenii morali conțin *nu* o singură semnificație, ci două moduri distincte de semnificație : emoțională și descriptivă. Nu este scopul nostru să analizăm în extenso demonstrația lui Stevenson asupra teoriei semnificației, asupra naturii, dezacordului etic (the nature of ethical desagreement) în convingeri și atitudini sau asupra subtilelor analize operate în interiorul limbajului moral. Semnificația emoțională ne interesează și o multitudine de determinații sînt integrate acesteia. Astfel, în *The Nature of Ethical Disagreement* arată că „sensul emotiv al cuvintelor sau propozițiilor este o puternică și persistentă tendință, realizată în cursul istoriei limbii“ [28] acesta putînd fi quasi-interjecțial și quasi-imperativ. „Dar sensurile emotive au mult mai mare varietate : ele pot permite termenilor să exprime sau să evoce oroarea, plăcerea, tristețea, simpatia ș.a.m.d.“ [29]. Tot el îmbogățește conținutul cînd indică, că semnificația emotivă a enunțurilor, se poate distinge mai subtil dacă este comparată cu „expresivitatea rîsului, oftatului, geamătului și a altor manifestări similare, prin glas sau gest a emoțiilor“ [30]. Tot acum este important să notăm că în teoria lui Ayer chiar categoria de „semnificație emoțională“ nu este clar formulată și el utilizează doi termeni „a exprima“ și a „suscita“ așa cum am arătat anterior. Teoria însă asupra semnificației în general și asupra semnificației emoționale în special a lui Stevenson alungă echivocurile și impreciziile existente în capitolul *Critique of Ethics and theology* a lui Ayer. Rolul, însă al istoricității în complicatul proces de condiționare în sedimentarea atît a semnificației descriptive cît și a celei emoționale lipsește și la Stevenson deși o intuiește (dar nu o demonstrează).

Oricum însă influența neopozitivismului nu mai este atît de evidentă ca la Ayer deși în final există un punct de convergență între cele două teorii : imposibilitatea unei verificabilități totale a judecăților morale și inexistența unui caracter științific al propozițiilor morale.

3. Poate, că, gîndirea filosofică în încercarea ei de a delimita și limita domeniul eticului, parcurge, cu sau fără voie drumuri, care în ierarhizarea lor parcurg atît extrema afirmării cît și aceea a negării. Pentru Ayer întrucît etica nu poate formula enunțuri care să fie adevărate sau false, este reductibilă — dacă vrea să fie știință sau are obsesiv această ambiție — la sociologie și psihologie unde aceste enunțuri ale ei sînt empiric verificabile. Se are ca punct de plecare ideea că, criteriul caracterului științific al unei propoziții va fi verificabilitatea, iar verificabilitatea este înțeleasă în sensul introdus de neopozitivism. „Adevărul moral“ ca și „adevărul artistic“ nu rezistă unei asemenea exigențe, străine în fond de spațiul specific al moralității și al artei. Ayer a și găsit toate argumentele pentru o atare expulzare. Este întemeiată în totalitate această poziție, sau ea are nevoie de corecturi sau chiar de răsturnări problematice ? În fapt, enunțul moral are o valoare cognitivă prin aceea că atunci cînd se formulează o

judecată de tipul „x este rău“ — exemplu dat de A. Ayer însuși — se constată că se poate infera că x este o serie întreagă de lucruri, că are niște calități și atribute empiric verificabile. Orice formulare ca cea de mai sus incită gîndirea la răspunsuri și la sondaj cognitiv imediat. „X este rău“ nu înseamnă simpla dezaprobare apropiată de interjecțial, ci și justificarea implicită a dezaprobării, nu este simplul reflex al exclamării negatoare izvorîte din afectivitate, din dispoziția momentană a subiectului valorizator, ci este simultan, și interogația cu privire la cauza pentru care se consideră că „x este rău“. Examenul cognitiv încearcă să stabilească criteriul după care se spune „x este rău“, sau să-l descopere. Există și punți de legătură, relevate de altfel de Stevenson, odată, prin însăși faptul că recunoaște drept de existență pentru cele două tipuri de semnificații și în al doilea rînd prin subtila distincție dintre *semnificația cognitivă* și *sugestia cognitivă*. Atunci cînd în corpul social — și acesta este cazul general în societate dacă aceasta nu e bîntuită de suflul anomic — criteriile de valorizare sînt relativ bine sedimentate și fixate, membrii comunității sau societății nu formulează doar sugestii cognitive, ci și veritabile semnificații cognitive. Credem că, judecățile morale au mai mult decît o singură dimensiune, oricare ar fi ea : cognitivă, emoțională, acțională, și adevărul lor se poate institui numai prin considerarea simultană a semnificațiilor componente, chiar dacă acestea ocupă ponderi inegale și variabile după context, persoană, grup social în care are loc comunicarea și procesul de valorizare. Ele cad bineînțeles sub incidența adevărului și falsului în măsura în care au semnificație descriptivă, însă comprehensiunea lor plurivocă implică un fenomen de concentrare multidirecțională asupra enunțului în cauză. Familiară de acum teza lui Ayer precum că judecata de valoare și termenii morali *nu descriu nimic*, nici „ceea ce se numesc proprietăți „nautrale“ nici ceea ce sînt denumite proprietăți „ne-naturale“ [31] (referire la G. Moore, n.n.) a avut menirea de a incita la controversă mai ales pe cei din orientarea cognitivistă, dar și întreaga mișcare anticognitivistă, care, în general se opune anticognitivismului emotivist al lui Ayer, dar îl are în vedere permanent. Și nici nu e dificil să se explice această situație. Ayer poate fi, și este actualmente criticat din toate direcțiile însă nu poate fi neglijat. Raportarea la el este obligatorie, atunci cînd cercetarea vizează spațiul teoriei etice din ultima jumătate de secol.

Emergența emotivismului a primit una dintre cele mai importante dezvoltări în teoria etică din timpurile moderne [32] odată cu *Language truth and logic* unde într-un singur dar dens capitol, Ayer a descris perspectiva unilaterală a centrării în analiza limbajului moral asupra doar a laturii emoționale. A fost o încercare și o cercetare care și-a asumat toate riscurile unui punct de vedere radical. Păcat numai că Ayer n-a insistat la fel de mult asupra semnificației emoționale a termenilor estetici. Astăzi puțini mai cred din aceleași motive în asertiunea lui Ayer conform căreia „ceea ce este valabil pentru judecă-

țitle etice va fi valabil mutatis mutandis și în cazul judecăților estetice. Deși, formula „*mutatus mutandis*" este de natură să trimită la o specificitate recunoscută a limbajului estetic, totuși *ceea* ce emotivismul radical nu ia în seamă este prezența elementului imperativ în cuprinsul limbajului moral și absența acestei dimensiuni în cazul limbajului estetic. Dar oare se poate vorbi de o unică dimensiune emotivă a limbajului estetic ? Nu, desigur și aceasta au demonstrat-o în special studiile ulterioare anului de apariție a lui *Language, truth and logic* (1936). Oricum miza cea mare o constituie etica, fapt dovedit de dezvoltarea mai recentă a meta-eticii față de meta-estetică. Oricum semnificația emotivă este strîns legată de funcția poetică a limbajului artistic și dacă emotivismul etic nu mai are șanse să fie susținut convingător, mai convingător decît la Ayer, emotivismul estetic moderat [33] este la el acasă în cercetarea semiotică actuală.

NOTE

[1] Am utilizat A. I. Ayer, *Language, truth and logic*. Penguin Books, 1971.
[2] A. I. Ayer *Language, vérité et logique*, Flammarion, Paris, 1956, p. 5 (studiu introductiv de J. Ohana).
[3] G. E. Moore, *Principia Ethica*, Cambridge, 1903, p. V.
[4] Miroș Liubomira, *Intuiționismul etic*, E.S.E., București, 1973, p. 59.
[5] Miroș Liubomira, *Idem*, p. 55.
[6] Vezi în acest sens paginile consacrate lui Moore de W. D. Hudson în *Modern moral philosophy*, Anchor Books Donbleday & Company, Inc. Garden City, New York, 1970, p. 66—87, *More and the rejection of ethical naturalism*.
[7] N. Bellu, *Etica contemporană*, București, 1973, p. 6.
[8] Alan Montefiore, *Introducere modernă în filosofia moralei*, E.S., București, 1972, p. 11.
[9] V. critica operată de G. Kerner în : *The revolution in ethical theory*, Oxford University Press 1966, p. 3. V., de asemenea, W. Hudson, *op. cit.*, p. 132 și următoarele.
[10] In *On the analysis of moral judgements*, după W. D. Hudson, *op. cit.*, p. 136.
[11] Alfred Ayer, *Language, truth and logic*, Penguin Books, 1971, p. 136.
[12] Ayer, *op. cit.*, p. 137.
[13] Ayer, *ibidem*, p. 137.
[14] *Ibidem*, p. 140.
[15] *Ibidem*, p. 142.
[16] *Ibidem*, p. 142.
[17] *Ibidem*, p. 142—143.
[18] *Ibidem*, p. 144.
[19] *Ibidem*, p. 144.
[20] *Ibidem*, p. 144.
[21] Această distincție, observă el, „este complicată prin faptul că aserțiunea care se încearcă asupra unui oarecare sentiment este acompaniată adeseori de expresia sentimentului și este apoi într-adevăr un factor în expresia acelui sentiment"... iar, mai departe întregindu-și gîndul : „cu toate că subiectivismul (ortodox) susține că judecățile etice afirmă efectiv existența unor sentimente noi susținem că judecățile etice sînt expresii și stimulări de sentimente care *nu implică cu necesitate o aserțiune*" : În : *Language, truth and logic, ed. cit.*, p. 145.
[22] A. I. Ayer, *Language, truth and logic, ed. cit.*, p. 26.

[23] *Ibidem*, p. 140.
[24] *Ibidem*, p. 140.
[25] *Ibidem*, p. 148.
[26] V. în acest sens în Ayer, *op. cit.*, p. 138 cînd afirmă : „noi nu vom descoperi pentru moment care termeni, în interiorul termenilor etici, trebuie să fie luați ca fundamentali. Dacă, de exemplu „binele“ poate fi definit în termenii „dreptății“ sau „dreptatea“ în termenii „binelui“, sau amîndouă în termenii valorii, ceea ce ne interesează este posibilitatea reducerii întregii sfere a termenilor etici la termeni non-etici...“.
[27] Svetaszor Stoianovici, *Meta-etica contemporană*, E.S., București, 1971, vol. II, p. 113—114 (traducere de Drăgan Stoianovici).
[28] *The Nature of Ethical Disagreement* în : Fred I. Abbote, *The philosophic impulse*, A contemporary introduction, Wodsworth Publishing Company.
[29] Fred I. Aboote, *op. cit.* p. 13.
[30] Ch. L. Stevenson, *Ethics and language*, New York, Yale University Press, p. 37.
[31] W. D. Hudson, *op. cit.*, p. 136.
[32] W. D. Hudson, *op. cit.*, p. 132.
[33] V. în acest sens autori precum : Ramon Jakobson, Susan Langer, Richards și Odgen, Mukařovsky, Umberto Eco, Roland Barthes, Iuri Lotman, Maria Corti etc. În estetica românească s-au ocupat explicit de semnificația emoțională a limbajului artistic și estetic. Cezar Radu în : *Artă și convenție*, E.S.E., București, 1989, p. 96—170 și Ion Pascadi în : *Nivele estetice*, Editura Academiei, București, p. 130—149.

CAPITOLUL II

DE LA ESTETICA IMPLICITĂ LA CEA EXPLICITĂ

Este destul de cunoscut faptul că estetica românească a avut un drum al său deloc lin și deloc reductibil la celelalte componente spirituale învecinate în cîmpul viu al culturii, cîmp temeinic statornicit mai ales după Unirea Principatelor. Nu intrăm în amănuntele constituirii preocupărilor estetice din întreaga a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Acum, distanțați în timp, liniile principale de evoluție se văd destul de clar. În mod normal, ceea ce se afirmă cu preponderență la început este instanța *criticii* culturale conexată la un corpus articulat de *teoreme estetico-filosofice*. Motivul este adînc, de ordin fundamental. El irumpe din necesitatea de a pune pe baze coerente, de normalitate, dezvoltarea culturii naționale, inclusiv a componentelor artistice și literare. Așa se face că o mare parte a ideilor estetice se formulează în directă legătură cu necesitățile prezente și cele întrezărite a fi pe termen lung, ale culturii românești. Timpul a presat în găsirea unor soluții de ordinul pedagogiei sociale pentru înaintările practice ce se cereau, totodată, teoretic și critic întemeiate, validate. Oricum, este acum un fapt de evidență să constatăm că Maiorescu, de pildă, a privilegiat, în ultimă instanță, *critica* și nu *estetica filosofică*. Observația oarecum simplificatoare, nu implică nicidecum o depreciere, din contră. Căci, în direcționarea unei culturi și în clarificarea punctelor „fierbinți" ale acesteia, calea mai sus-amintită s-a dovedit a fi un act necesar de maturitate și luciditate. În fond, atunci s-au creat premise trainice pentru ulterioarele direcții în *critică, dar*, totodată, s-a și întărit ideea cu privire la necesitatea unei *estetici sistematice*, fundate pe știință și/sau filosofie. Maiorescu îndeosebi a inițiat și a prelungit atît un moment, cît și celălalt. Cu o observație însă. Debutul adînc înrădăcinat al esteticii în critică va infuza în perioada interbelică, mentalitatea, conform căreia nici nu este nevoie imperioasă de o filosofie a artei și a frumosului. Se va spune, desigur, că un asemenea traiect este imposibil, sau presărat oricum cu mari înfundături teoretice. Cazul Lovinescu și Călinescu probează cel mai clar această opțiune pentru criticul „inspirat" în fața esteticianului „speculativ", pentru *preemi-*

nența criticii în fața esteticii și, finalmente, pentru o anume neîncredere în fața posibilității și necesității unei Estetici.

Cînd Călinescu afirmă, aparent, doar consemnînd neutral : „Franța are critici, Germania are esteticieni", accentul depreciativ cade pe partea a doua a frazei. Nu întîmplător, în aceeași ordine de idei, Lovinescu a intrat în conflict cu Tudor Vianu, care, deși debutase critic, crede în șansa de existență și viabilitate încă a vechii estetici. Oricum să nu uităm însă că tot în „moștenirea" lui Maiorescu va fi și un Mihail Dragomirescu, creator al unui sistem filosofic luminat estetic, precum și Tudor Vianu ce nu numai afirmă posibilitatea unui statut filosofic și științific al esteticii, dar îl și legitimează în cuprinsul unui tratat.

Într-un context foarte larg al analizei, putem spune că istoria și înaintările culturale nu mai prea țin seamă, pe o secvență temporală mai îndelungată, de asemenea unilateralității : *ori critică, ori estetică...* Indiferent de protagoniști, indiferent de mulțimea și adîncimea analitică a argumentelor. Motivația este oarecum simplă. Cît timp există, și nu pot să nu existe într-o elementară cuprindere — palierul individual, particular, precum și cel general — se impune prin forța lucrurilor *și* cercetarea critică, *și* cea a științelor particulare, *și* cea a privirii sintetice, generale și generalizatoare, asupra artei și esteticului. Ca atare, însuși *obiectul* cere și obligă să fie cercetat prin aceste trei instanțe. Mai mult, aceste granițe nu sînt nici ele niciodată „pure". Critica, fie ea cît de individuală și de subiectivă, nu se desfășoară fără a avea la temelie cîștiguri anterioare din domeniile de analiză particulară a esteticului și fără să confirme sau să infirme tacit unele puncte de vedere ale esteticilor filosofice. O asemenea constatare — devenită de mult timp bun comun — este de natură să ne conducă la o concluzie și în ceea ce privește istoria esteticii românești. Astfel, vom vedea că înspre estetică au venit oameni cu formații foarte diverse : critici, istorici, sociologi, psihologi, antropologi și, nu în ultimul rînd, filosofi. Aproape că nu mai are importanță dacă ei credeau în mod explicit într-o estetică tradițională sau o negau, din moment ce o slujeau implicit și o consacrau aproape „fără să vrea". Realitatea adevărată a acestei situații este greu de surprins numai în cîteva ipostaze semnificative. Oricum, este clar că nu toți criticii au repudiat estetica sistematică, chiar și cînd au profesat un impresionism afirmat cu tărie, după cum nici apartenența foarte marcată la domeniul cercetării istoriei și sociologiei, de pildă, nu respinge din principiu interesul pentru artă și cercetarea propriu-zisă a esteticului. Proba acestei situații o dă însăși istoria constituirii gîndirii noastre estetice. „Esteticieni puri", în mod firesc, sînt puțini.

Dacă ar fi să operăm o „tăietură" în istoria disciplinei vom constata că există personalități — importante pentru conexiunea estetică — filosofie — care n-au fost în primul rînd esteticieni, dar care au implicat presupoziții filosofice în domeniul lor particular. Am ales trei „cazuri" de astfel de autori cunoscuți nu predilect ca esteticieni, dar care aveau o pregătire filosofică și o aplicare specifică spre artă și estetic încît pot conta în istoria domeniului, fie și sub denomina-

țiunea — *estetică implicită*. Astfel, un *istoric al artei* și un *antropolog* obsedat de tema libertății — de creație și de acțiune — precum M. Simionescu Râmniceanu poate accede, e sigur, la un loc atît în istoria esteticii cît și a eticii românești, chiar dacă n-a fost un estetician „pur". De asemenea, *istoricul* Pârvan, adept recunoscut al viziunii stoice asupra existenței va contribui argumentativ la sondarea unei categorii fundamentale a esteticii — tragicul — categorie imposibil de aprofundat în absența unei filosofii cuprinzătoare asupra sensului vieții și asupra sensului istoriei. Autorul *Geticei*, a *Memorialelor* a *Ideilor și formelor istorice*, nu a fost „esteticianul fără voie" care ajunge la estetică avînd în față în principal alte motive, dar nici nu este teoreticianul care să construiască o filosofie a istoriei avînd în minte numai rațiuni de întemeiere a unei estetici. A fost atît un istoric „obiectiv", ce a ascultat de fapte, dar a fost totodată și un filosof al istoriei, ce n-a ezitat să se interogheze asupra sensului devenirii umanității ca totalitate în veșnică mișcare, a modului de apariție și a *formei* de desfășurare ritmică a acesteia.

În finele acestei triplete să consemnăm că, estetician „cu voie" și parțial „fără voie" se va dovedi a fi întîiul nostru *axiolog*, Petre Andrei, cunoscut mai ales prin lucrările sale de sociologie. Poate că nu-i deloc dipsit de semnificație și importanță, faptul că, prima valoare pe care o cercetează autorul de mai tîrziu al *Filosofiei valorii*, va fi tocmai valoarea estetică. Simplă întîmplare? Greu de crezut.

Simetric, ne-am oprit (opțiunea noastră poate fi contestată) tot la un număr de trei *esteticieni expliciți*. În secolul XIX sînt recunoscuți ca *esteticieni-filosofi*, Simion Bărnuțiu, Ioan Pop Florantin, C. Dimitrescu-Iași și C. Leonardescu. Am optat pentru evidențierea în cele ce urmează a operei lui C. Leonardescu și pentru că, *Principiile de filosofia literaturii și artei* reprezintă încercarea de compatibilizare a ceea ce el numea „metafizica nouă" cu „știința nouă" în cuprinsul unei estetici simultan filosofice și pozitive. El este prin această amintită lucrare estetician în primul rînd, și, chiar dacă anumite formulări sînt eclectice și multe pot părea desuete, nu trebuie să uităm că și el a pregătit terenul pentru sinteze ulterioare mai puțin prăfuite și deloc eclectice. E vorba de cei doi esteticieni necontestați de nimeni că ar aparține acestei comunități: Mihail Dragomirescu și Tudor Vianu. Analiza condensată a operei lor va evidenția nu atît o obsesie a acestui domeniu în creația autorului *Integralismului* și a „profesorului de estetică al culturii române" cît o *legitimare filosofică* a eticii.

Dacă la toți ceilalți din prima categorie (care poate fi extinsă) problemele estetice sînt *derivate* din preocupările sociologice, istorice sau morale, în acest caz, totul se *coagulează* în jurul unor interogații de tipul: Ce este frumosul? Ce este arta? Care sînt problemele esteticii și metodele acesteia? Ce este valoarea estetică și ce raporturi de fundare există între ea și celelalte clase și tipuri de valori? Care este raportul dintre absolut și relativ, autonom și heteronom în constituția valorii estetice și a operei (sau capodoperei) artistice? Nici aceste întrebări și mai ales răspunsurile la ele nu sînt teritorii implicite pentru cei doi (ca dealtfel și pentru Leonardescu) ci sînt sarcini explicite. Ei elaborează ca atare unul un *sistem*, iar celălalt un *Tratat*.

ESTETICA IMPLICITĂ

1. VALOAREA ESTETICĂ ȘI TEORIA EMPATIEI (Petre Andrei)

Cunoscut în istoria gîndirii și culturii românești, în primul rînd, datorită unor substanțiale contribuții în aceste două domenii, ca filosof și sociolog (preponderentă pentru posteritate fiind cea de-a doua postură), Petre Andrei [1] a fost preocupat inevitabil, dat fiind caracterul larg al întreprinderilor sale teoretice și de problematica estetică. Nu va fi estetician profesionist, de filiație filosofică sau pozitivă, ca atare, orientat prioritar spre delimitarea, limitarea sau definirea frumosului și construirea în final a unei *Estetici*, cum vor proceda, mai tîrziu Mihail Dragomirescu și Tudor Vianu, sau spre constituirea unei științe particulare a artei, ci va fi, cu preeminență axiolog, autor dealtfel al primei lucrări speciale, explicite de axiologie din România, *Filosofia valorii* (1918), teza sa de doctorat. O asemenea cupolă sintetic generalizatoare conține și necesarul capitol dedicat valorilor estetice. De fapt, autorul, în deceniile III și IV ale secolului XX, a lucrărilor și studiilor : *Problema fericirii...*, *Despre ideal*, *Sociologia revoluției*, *Fascismul*, *Sociologia generală* ș.a., a elaborat chiar în perioada de pregătire a *Filosofiei valorii* (subtitlul este *Sociologia valorii)*, articolul *Valorile estetice și teoria empației*, publicat în revista „*Convorbiri literare*“ (1915). Acesta va fi dezvoltat, după cum arată și autorul, într-un capitol de sinestătător al amintitei lucrări. Se inaugurează astfel la noi, prin Petre Andrei, cunoscător profund al întregii axiologii de la Lotze pînă atunci [2], cea dintîi lucrare sistematică de teorie generală a valorilor. Prioritatea lui în acest domeniu este incontestabilă, ceea ce nu este însă de natură să diminueze în vreun fel contribuția altor gînditori din perioada anterioară la problemele definitorii valorii, inclusiv a celei estetice. Ideile, tezele, dezvoltările parțiale și particulare despre valori, despre natura acestora, specificitatea lor, conținute în lucrările lui Xenopol, Motru, Leonardescu sau Maiorescu, nu au format însă o *axiologie* explicită și *explicit* urmărită, ci una implicită și implicată în alte contexte teoretice în limba română asupra acestei probleme“ [3] precedînd-o strălucit pe cea a lui Vianu din 1942, *Introducere în teoria valorilor întemeiate pe observarea conștiinței.*

Petre Andrei inițiind un demers atît de vast — cu atît mai important cu cît încă multe probleme referitoare la valori nu erau suficient clarificate și solidificate în gîndirea filosofică foarte modernă a vremii — va considera, încă din faza de debut a analizei, că „noțiunea valorii e o noțiune fundamentală pentru filosofie“ [4], și anume atît prin aspectul teoretic intrinsec al filosofiei valorii de-a fi „explicare a realității“, cît și prin caracterul ei practic, de interpretare a realității“ [5]. Dezvoltarea propriu-zisă a acestei distincții se face în cea mai mare măsură pe linia neokantiană, asimilată însă *critic, constructiv* și *cu aport personal*.

Critica sa vizează orice reducționism (cel de privire a valorii numai ca fenomen psihic este numit „psihologism vătămător“) după cum permanent se atrage atenția asupra faptului că, o axiologie globală cere cu necesitate o definire clară a *valorii în general*, simpla cercetare a valorilor *speciale* nefiind niciodată în măsură să se substituie acestei exigențe fundamentale. Petre Andrei fidel pe tot parcursul acestei teze („valoarea poate și trebuie să alcătuiască *obiectul special* (s.n.) al unei filosofii a valorii, care va studia *numai valoarea* (s.n.) și formele sub care se poate prezenta“ [6] elaborează o axiologie în cadrul căreia întemeierea valorii se face pe baza logicii [7] și a teoriei cunoașterii, luîndu-se în considerație totodată, pe lîngă elementele psihologice de geneză și motivare a valorii, și „materia valorilor sociale“, realitatea socială, acel creuzet imens al nașterii, afirmării și funcționării valorilor. În acest context se și operează dealtfel, subtila distincție ce-i aparține, dintre procesul *de cunoaștere a valorii și procesul de recunoaștere a valorii*. Primul proces este, în accepția autorului *Filosofiei valorii*, un proces esențialmente *logic*, care „dă valorile teoretice explicative“, în timp ce cel de-al doilea, *procesul de recunoaștere*, e un proces practic și are ca rezultat *valorile practice valorificate*“ [8]. Evidențierea însă a caracterului *unitar* al procesului teoretic de cunoaștere a valorilor cu cel practic de valorificare a lor, nu se realizează nici empiric, nici metafizic, cum s-a procedat anterior, ci plecînd de la premisa fundamentală, conform căreia, definiția generală a valorii este imposibil de dat altfel decît ca *relație funcțională dintre subiect și obiect*, teză aplicată apoi și-n analiza fiecărei clase de valori în parte. Această teoremă a axiologiei sale formulată în capitolul *Geneza și forma valorii* este și astăzi valabilă : „Valoarea nu poate fi dedusă nici numai din obiecte externe, dar nu este nici numai rezultatul unui instinct subiectiv... Valoarea nu e un atribut nici al subiectului, nici al obiectului, ci *o relație funcțională a amîndurora*. Prin urmare, în fenomenul valorii avem două elemente constitutive : *subiectul și obiectul* [9]. Păstrînd o atare premisă metodologică se respinge *ab initio* nu numai reducționismul obișnuit, de sorginte psihologică sau biologică, ci se *desființează* din fașă și raportul de reducere a realității la valoare, punct dealtfel comun al multor axiologii premergătoare sau ulterioare *Filosofiei valorii*. „Noi am admis realitatea ca obiect al cunoașterii, ca fiind călăuzită de conceptul valorii (s.n.), dar nu am redus-o la aceasta din urmă“ [10], va spune clar Petre Andrei înainte de-a purcede înspre o concretizare și

specificare a acestei afirmații în propriu-zisa „sociologie a valorii", unde legătura dintre valoare și realitatea socială va fi indicată la nivelul valorilor economice, juridice, politice, etice, istorice, estetice, religioase și social culturale în genere.

Definirea însăși a domeniului estetic ca teritoriu median [11] situat între „cunoștința teoretică" și acțiunea practică este comprehensibilă la Petre Andrei numai prin intermediul susținerilor primare din corpusul ideatic al *Filosofiei valorii,* pînă acum prezentate succint. Prin urmare în congruența neecesară a universului axiologic, domeniul estetic își are locul său inconfundabil. Identificarea acestui loc și trasarea granițelor separatoare față de valorile teoretice și cele izvorîte din activitatea practică se realizează prin continuarea și adîncirea distincțiilor originate în criticismul kantian. Astfel, dacă universului teoretic îi corespunde ca „paradigmă" atitudinea *reflexivă,* iar domeniului eticii și al științelor sociale îi aparține ca moment interior inerent atitudinea *practică,* atunci esențial va fi pentru teritoriul esteticii atitudinea *intuitiv-contemplativă.* Substratul delimitării constă într-o altă fundamentală distincție : „Logica este știința gîndirii, etica a voinței, iar estetica a sentimentului" [12]. În același timp, operînd această clară, neechivocă trasare a sferei obiectului, Petre Andrei se întreabă perfect legitim cum poate fi definită valoarea estetică avînd ca bază acest fundal metodologic. În prmul rînd axiologul român demonstrează convingător dezacordul său cu acele tipuri de teorii ce au încercat să explice *valabilitatea valorii* estetice printr-un apel la puncte de vedere asociaționiste, formaliste, biologice, logice sau metafizice. Prima probă a insuficienței tuturor acestor tipuri de abordări a valorii estetice este dată de inadecvarea lor la teorema de bază a axiologiei sale, conform căreia „cînd vorbim de *valoare estetică,* înțelegem un *obiect* care are valoare și un subiect pentru care există acea valoare" [13]. Într-un fel sau altul abordările incriminate cantonează ființarea valorii estetice numai în unul din cei doi termeni ai relației și nu *în relația însăși.* În al doilea rînd, amintitele teorii nu reușesc după părerea lui să dea proba *specificității* valorii estetice. Este interesant cum, plecînd de la o asemenea premisă, indicîndu-se corect preeminența funcțională a subiectului în fața obiectului („Obiectul estetic e în funcție de subiect și e rezultatul unei sinteze operate în subiect" [14] se consideră că singura teorie valabilă pentru o axiologie a frumosului ar fi cea a empatiei, a Einfühlung-ului. Numai „teoria empatiei ne poate da unitatea de valoare estetică și... poate înlătura orice scepticism și relativism al valorii estetice. *Valoarea estetică există, iar empatia e formularea criteriului de a o găsi"* [15] (s.n.). Fenomenului empatic teoretizat de Th. Lipps ca sîmbure general al oricărei plăceri estetice și al oricărui act de valorizare estetică („în sesizarea și în gustarea unei opere de artă noi sîntem în activitate internă psihică, *noi introducem în obiectul estetic ceva din sufletul nostru"* [16] (s.n.). Petre Andrei îi aduce o anumită completare, în sensul că empatia estetică însăși trebuie să conțină o *marcă specifică* față de alte forme ale empatiei de empatia „practică" în primul rînd, în care domină elementul *volitiv.* Prin specificarea predominanței momentului contemplativ în structura empatiei estetice

se admite că teoria empatiei poate fi articulată temei valorii estetice („cu acest corectiv — al inerenței prezenței constante a elementului contemplativ — teoria empatiei poate explica valoarea esteticului“ [17]. Tot odată, prin conexarea teoriei empatiei la explicarea specificului valorii estetice se tinde la surmontarea dificultăților ce apar în decantarea momentelor subiective de cele obiective din structura obiectului estetic. Precedîndu-l pe Tudor Vianu, cel din *Estetica*, și mai ales din *Tezele unei filosofii a operei* [18], Petre Andrei susține ca „obiectul estetic nu e ceva transcendental, dar nici ceva pur subiectiv, ci are elemente *reale* și elemente *ideale*. De aceea *realismul* și *idealismul* estetic (s.n.) nu se exclud, deoarece vedem că esența obiectului valorii estetice este exprimarea ideilor și sentimentelor în intuiție. Izvorul ideilor e realitatea, care trezește la noi anumite sentimente, pe care apoi le îmbracă într-o formă oarecum obiectivă — sensibilă — în opera de artă“ [19]. Temeiul obiectivității din structura obiectului estetic nu este dat nici de valabilitatea general subiectivă kantiană, nici de vreo altă pretinsă valabilitate universală ce-ar irumpe din adîncurile bazei biopsihologiei umane, ci — consideră Petre Andrei — de valabilitatea generală, inerent conținută în fenomenul empatic. Căci, „e știut din experiență că simt frumosul acei oameni care au o mai mare excitabilitate psihică, care au mai multă mobilitate sufletească, care pot ieși din propria lor stare sufletească momentană și pot iradia viața lor asupra altor lucruri [20]. Astfel, transferul psihic realizat în actul empatic, transferul psihic realizat în actul emaptic, transcende, — în concepția lui Petre Andrei — strictul palier psihologic de rezidență încărcîndu-se valoric *(estetic* dacă este realizat și momentul *contemplării)*. Întemeierea superioară a acestei presupoziții constă în teza că fenomenul empatic este prezent în orice receptare estetică, oamenii căutînd în artă pretutindeni *viața*, pentru că inoculează în opera de artă propria lor viață.

Dacă în *Valorile estetice și teoria empatiei*, demonstrația se oprește în mare la acest punct, în capitolul *Valorile estetice* din *Filosofia valorii* sînt aduse completări în măsură să extindă și să întregească demersul ce viza să explice *natura* valorii estetice. Se resimțea probabil relativa incompletitudine a teoriei empatiei la tema valorii estetice dacă nu se lua în seamă — după expresia autorului — aportul socialului din operele de artă“, socialul fiind pe drept cuvînt văzut în postura de bază generativă și pentru empatia estetică. Petre Andrei nu detaliază însă aceste aspecte, după cum nu insistă nici asupra genezei sociale și istorice a valorii estetice, a raportului între subiect și obiect în variabilitatea și substanțialitatea lui constituită în empiria istoriei. În aceeași ordine de idei, raportul dintre *valoarea estetică* și *judecata de valoare* nu este explicată satisfăcător prin trimitere la multiplele medieri de ordin social și artistic ce-au instituit în mod practic valoarea dependent de procesul valorizării. Se implică astfel chiar o ruptură insolubilă dintre valoarea estetică și judecata de valoare încercînd să se evite anterioare identificări, reale ca atare în istoria problemei: „valoarea estetică nu depinde de judecată, ci judecata de valoare e în

dependență de ideea de frumos, căci valoarea e un punct de direcție al judecăților“ [21].

Pe traiectoria deschisă de sociologia conteană, cea taineană, cea durkheimistă, este adusă însă în prim plan ideea genezei sociale a operei de artă, cu un nedisimulat accent polemic la aadresa lui Rickert, care susținea *numai* însușirea contemplativă a artei, ca opusă caracterului social. Nucleului primar al unei asemenea ipoteze, conform căreia caracterul social al artei este anulat de faptul că arta este o creație individuală (fiind simultan și un proces de individualizare a lucrurilor și ideilor), i se contrapune principiul cercetării cauzale. Exemplul geniului este astfel invocat pentru a răsturna pe „teren propriu“ orice pretenție subiectivistă cu privire la creația artistică și valoarea estetică. Formula adoptată („geniul s-a dezvoltat în mijlocul realității sociale, trăiește în această realitate și în mod involuntar dobîndește caractere specifice, datorate tocmai realității sociale, căreia aparține“ [21] se apropie mult în acest sens în substanță în susținerile lui H. Taine și E. Durkheime. Aceasta în pofida plafonului metodologic sensibil diferențiat al celor doi filosofi, și fără să existe proba influenței. Cert este că, ideea anteriorității și dominației socialului se instalase deja într-o parte a conștiinței sociologice a vremii și Petre Andrei a acceptat-o și pentru domeniul artei și esteticului. Societatea, realitatea socială reprezintă sursa, izvorul creației artistice, ea este aceea care generează atît formele cît și conținuturile diferite ale artei diverselor popoare. „De ce toate aceste deosebiri, dacă nu ar interveni socialul, care determină creația artistică“ [22] între literatura „voluntaristă“ a Nordului și cea senzual-imaginativă a Sudului, între operele lui Ibsen și Tolstoi ș.a.m.d. se întreabă Petre Andrei înspre finalul considerațiunilor sale. Mai mult chiar, se schițează și ideea devenită comună în esteticile sociologice și „conținutistice“ anume aceea a *tipului* artistic. „Acest *ceva social* (s.n.) se afirmă cu atît mai mult în valoarea estetică cu cît în artă se exprimă tipuri reprezentative (s.n.), tipuri care cumulează toate caracterele ființei vii, ființei sociale“ [23].

Semnificative sînt în același timp pentru evoluția gîndirii estetice din România și ideile formulate de Petre Andrei despre neoromantismul filosofic (v. *H. Bergson și O. Spengler — doi filosofi neoromantici*, 1923 [24] și cele referitoare la romantism ca fenomen de sociologie a culturii (v. *Considerațiuni asupra romantismului*, 1930 [25]. Noua înfățișare a romantismului filosofic este văzută ca „o formă legitimă a unei năzuințe profund omenești și ca un rezultat al unei stări spirituale și sociale specifice“ [26] ce încearcă să înțeleagă și să explice lumea și viața modernă prin mijloace considerate ca adevărate. Romantismul însă asimilat mai degrabă la nivel *tipologic* (dualitatea clasic—romantic este invocată în acest sens în primul rînd și numai după aceea ca momente evolutive în istoria artei și literaturii) este localizat practic ca afirmîndu-se în toate sferele vieții culturale și nu numai în filosofie. Astfel, sub incidența analizei cad, rînd pe rînd, atitudinile și stările romantice (afirmarea puternică a subiectivității, a sentimentelor, importanța acordată devenirii, hazardului, a acțiunii visului și utopiei ș.a.m.d.)

din viața socială, din afara vieții politice, religioase, artistice și juridice, din palierul vieții cotidene a oamenlor. „Oricum ar fi aperciat romantismul, ca un curent sănătos sau maladiv, indiferent de judecățile de valoare ce s-ar face asupra lui, un lucru nu se poate tăgădui, anume că el e manifestarea naturală a unor forțe firești, a unor potențe sufletești, care se actualizează în diferite chipuri, sub presiunea vieții sociale“ [27]. Observație după cum se vede pertinentă, al cărei adevăr aproape că nu mai cere demonstrație.

Concluziv trebuie să mai notăm că ideile dezvoltate de Petre Andrei cu privire la domeniul esteticului, a valorii, a judecății estetice de valoare, sau a genezei sociale a esteticului și artei s-au înscris în seria acumulărilor de *referință* din istoria gîndirii estetice din România. De fapt, în *Filosofia valorii,* îndeosebi în capitolul *Valorile estetice* sînt enunțate *in nuce* aproape toate temele majore ale oricărui tratat de estetică. Aceste idei prezentate la cursuri au fost desigur asimilate și răspîndite în cercuri tot mai largi cu timpul pregătind și anunțînd și în acest fel perioada marilor sinteze de filosofie a artei din perioada interbelică.

Spirit deschis înspre explicarea vieții sociale în ansamblul ei și în țesuturile ei intime, Petre Andrei n-a omis — încă de la începuturile activității sale teoretice — universul estetic din preocupările sale. Venind spre sociologie (aceasta-i disciplina care și-l revendică în primul rînd) cu o fundamentare axiologică, nu putea să nu fie *și* estetician. Nu de profesie, dar nici de ocazie.

NOTE

[1] Născut în anul 1891, absolvent al Universității din Iași (1913), Petre Andrei este întîiul sociolog român de primă mărime format aproape în întregime în țară. A urmat, prin concurs, la Berlin și semestrul de vară al seminarului ținut de Alois Riehl. Urmîndu-l la catedră pe Dimitrie Gusti plecat la București, elaborează ca profesor timp de 18 ani o serie de lucrări de sociologie generală, epistemologie socială, sociologie politică ș.a.m.d. Spirit democratic cu vederi progresiste și antilegionare este supus represiunii odată cu instaurarea în septembrie 1940 a guvernului de dictatură militară-fascistă. Percheziționat de legionarii veniți să-l aresteze se sinucide (4 octombrie 1940). (V. Mircea Mâciu, Studiul la *Opere sociologice,* vol. I, E.A., București, 1973. Același autor a eloborat prima lucrare monografică dedicată operei lui Petre Andrei, E.P., București, 1969). A se vedea și Z. N. Ornea (în) *Confluențe*, Ed. Eminescu, 1976, sutdiul *Petre Andrei și tradițiile progresiste ale sociologiei românești*, p. 101—107. Portretul omului Petre Andrei este creionat de puțini autori (v. dintre aceștia cartea lui Aurel Leon, Umbre, vol. III, „Junimea“, 1972).

[2] Bibliografia utilizată de Petre Andrei este cvasiexhaustivă. Să notăm numai că sînt citați și analizați printre alții : Windelbandt, Ed. von Hartmann, Alois Riehl, Meinong, Ehrenfels, W. Wundt, Cohen, Ed. Spranger, H. Münsternberg, H. Riekert, Max Scheler, G. Simmel etc.

[3] V. *Cuvînt introductiv* la *Filosofia valorii,* București, 1945. Lucrarea susținută ca teză de doctorat era, după cum arăta Gusti, pregătită pentru tipar încă din 1919.

[4] Petre Andrei *Opere sociologice,* Ed. Academiei, București, 1973, p. 168.

[5] Filosofia fiind cercetarea valorilor, ea va „cuprinde noțiunea de valoare atît în tema sa teoretică, de *explicare* a realității, cît și în cea practică, de transformare a realității" în : Petre Andrei, *op. cit.*, p. 168.

[6] Petre Andrei, *op. cit.*, p. 170.

[7] „Valoarea — arată Petre Andrei — e un element logic *necesar* pentru alcătuirea conceptelor și judecăților" (în : Petre Andrei, *op. cit.*, p. 198—199). Însăși „conceptele presupun ideea de valoare în alcătuirea lor, dar, nu numai atît, ci ele sînt chiar valori constitutive ale conștiinței în genere" *(op. cit.*, p. 200).

[8] Petre Andrei, *op. cit.*, p. 173.

[9] *Idem*, p. 177.

[10] *Idem*, p. 234.

[11] Mai tîrziu în *Logica frumosului* (1946), Liviu Rusu va demonstra că *frumosul*, sinonim cu esteticul, reprezintă o sinteză a *binelui* și *adevărului*, fiindcă, „în timp ce adevărul ne arată ceea ce este, iar binele ne arată ceea ce trebuie să fie, *frumosul ne arată ceea ce este sub forma cum trebuie să fie*" (v. Liviu Rusu, *Logica frumosului*, E.P.L.U., Bucuurești, 1968, p. 38).

[12] Petre Andrei, *op. cit.*, p. 149. Toate cele trei clase de valori au însă propria lor autonomie. „Valoarea estetică... e pe același plan cu binele și adevărul... fiecare dintre aceste trei valori rezultă din altă putere sufletească, deci sînt *de sine stătătoare" (op. cit.*, p. 157).

[13] Petre Andrei, *op. cit.*, p. 153.

[14] Petre Andrei, *op. cit.*, p. 153 : „Frumosul e o noțiune corelată cu noțiunea subiect și nu poate exista o valoare estetică decît pentru un subiect, pentru o conștiință. Teoria însă care dă un adevărat criteriu pentru determinarea valorii estetice e teoria empatiei" *(op. cit.*, p. 320).

[15] *Idem*, p. 157

[16] Cf. Th. Lipps, *Aesthetik*, p. 358, citat de Petre Andrei, *op. cit.*, p. 152.

[17] Petre Andrei, *op. cit*, p. 156.

[18] Tudor Vianu, *Postume*, E.P.L.U., București, 1966.

[19] Petre Andrei, *op. cit.*, p. 154.

[20] *Idem*, p. 155.

[21] Petre Andrei, *op. cit.*, p. 330.

[22] *Idem*, p. 331.

[23] *Idem*, p. 331.

[24] Articolul a fost publicat în „Viața românească" nr. 8—9, 1923. Cf. Mircea Mâciu, *Opere sociologice*, vol. III, E.A., București, 1975, nota de la p. 391.

[25] Articol publicat în revista „Minerva" nr. 1, 1930.

[26] Petre Andrei, *Opere sociologice*, vol. II, E.A. București, 1975, p. 244.

[27] Petre Andrei, *op. cit.*, p. 260.

2. GÎNDIREA ESTETICĂ ȘI ETICĂ ÎNTRE ANTROPOLOGIE FILOSOFICĂ ȘI CRITICĂ (M. S. Rîmniceanu)

1. O cultură există prin personalitățile marcante ce s-au străduit de-a lungul timpului s-o edifice. Fiecare personalitate este inconfundabilă iar în timp locul ocupat se modifică în funcție de varii evenimente, unele revoluționare, altele infinitesimale, dar prin aceasta nu mai puțin importante, în ordinea temporală a secolelor și mileniilor. Totul pînă la urmă contează pentru o cultură națională ; și personalitățile de primă mărime și celelalte multe care consolidează edificiul mereu în schimbare și climatele mereu schimbătoare în care ființează cultura în mersul ei dinamic. În ceea ce privește gîndirea filosofică avem statornicită o anumită opinie cu privire la „cei mari" : Dimitrie Cantemir, Samuil Micu, Mihail Eminescu, Titu Maiorescu, Vasile Conta, C. Rădulescu Motru, Lucian Blaga, Mircea Florian, D. D. Roșca, Tudor Vianu, Mihai Ralea, Camil Petrescu ș.a. Toți sau aproape toți sînt importanți și pentru filosofia culturii românești. Ei au constituit și constituie în continuare baza edificiului, substanța primară a acestuia. Fără ei nu ne putem imagina cultura națională. Ei sînt nestematele care s-au acumulat în timp și care strălucesc mai tare cu cît vremea trece. Valoarea lor nu scade, nu diminuează, ea se conturează mereu și mereu în alte cadre și cadrane de referință. Timpul le sporește forța, în ele timpul s-a oprit pentru o clipă pentru a lumina eternității. Dacă acest fapt este adevărat, nu e mai puțin adevărat că alături de „cei mari" există și cei cu care-i comparăm imediat pe cei dintîi. Sînt cei ce-au creat în domeniul culturii, dacă nu întotdeauna cu geniu, atunci cu mult talent, cu multă dăruire și competență. Nici aceștia nu pot fi gîndiți ca absenți dintr-o cultură. Fără ei nu s-ar fi menținut un climat cultural, fără ei nu s-ar fi consolidat anumite idei, fără ei „cultura cea de toate zilele" n-ar fi fost posibil de menținut și întreținut. Într-o operație de valorificare critică a moștenirii culturale, aceste nume nu pot fi „sărite" fără a păgubi însăși cultura prezentului.

Marin Simionescu Rîmniceanu face parte din această a doua categorie. Ceea ce nu înseamnă deloc că ar fi o „gîndire secundară". Înseamnă că el are o operă care merită să fie repusă în valoare, atît pentru că a avut valoare în epoca de creație propriu-zisă cît și pentru că-și menține actualitatea. E adevărat că n-a fost creator de sistem filosofic precum Conta, Motru, Blaga, Mircea Florian, dar a reușit să

creeze în domeniul flosofiei culturii, al filosofiei morale și artistice astfel încît să conteze în cuprinsul acesteia.

2. Marin Simionescu Rîmniceanu s-a născut la Focșani la 9 noiembrie 1883 [1]. Tatăl lui, Dumitru Simionescu Rîmniceanu, era proprietar de pămînturi în județele Putna și Rîmnicu Sărat. Mama lui, Elena, născută Constantinescu, era fiica uneia din surorile lui Ion Mincu (cealaltă fiind Sultana, mama scriitorului Duiliu Zamfirescu). Copilăria și-o petrece în Focșani „în casa cu geamuri colorate" de pe Strada Mare. Mama sa Elena Simionescu Rîmniceanu obișnuia să invite în saloanele casei practic pe toți intelectualii, artiștii, pictorii, muzicienii locali ai vremii. Condițiile familiale i-au fost prielnice unei dezvoltări armonioase, copilul avînd în casă o vastă bibliotecă și îndemnuri temeinice spre studiu serios și sistematic. Acum acumulează acel set primar de noțiuni și deprinderi de viață ce-i vor sluji apoi în tot cuprinsul acesteia de 81 de ani. În orașul natal urmează cursurile școlii primare și secundare unde se afirmă ca un elev foarte bun, dacă nu strălucit, vădind înclinații evidente pentru latura umanistică. Studiile superioare le urmează la Universitatea din Charlottenburg la Berlin terminate cu o teză despre arhitectura bizantină. Aici îl va cunoaște pe Vasile Pârvan, sosit pentru un stagiu de doctorat în Germania, cu care va lega o prietenie ce va dura toată viața. Cei doi își vor împărtăși desigur ca doi buni prieteni multe idei și sentimente, iar în timp anumite preocupări de ordinul organizării culturii naționale vor fi comun îndeplinite. În această perioadă, între 1905—1910 colaborează cu diverse articole de artă și critică literară la Revista *Luceafărul* din Sibiu.

Întors în țară va avea o activitate deosebit de diversă și bogată în preocupări, manifestîndu-se foarte activ în cîmpul culturii atît prin scris cît și prin variate acțiuni culturale susținute la *Asociația Scriitorilor din România*, la *Cultura Națională*, la *Institutul social român* și cu multe alte ocazii. În 1913 era gata pentru tipar și va și publicat al Editura Flacăra volumul *Propilée artistice*, volum pentru care, mai tîrziu (1919), la propunerea lui Pârvan, va fi primit ca membru corespondent al Academiei Române. Între anii 1912—1913 lucrează la piesa cu substrat filosofic *Andrei Braniște* (Episod dramatic în 3 acte publicat la Editura Alcalay, București). Piesa va fi jucată mai tîrziu la Teatrul Național într-o distribuție de elită, va trezi pentru critică un mare interes, dar nu va avea același mare succes la public cum s-a gîndit, desigur, autorul. Piesa și-o va publica în 1913 și în limba germană la Berlin la Editura Thespis. Între 1907—1913 elaborează, în 3 volume, *Die Bysantinische Architektur* (Arhitectura bizantină) care vor arde într-un incendiu pe Bismarkstrasse 9. Berlin, împreună cu depozitul de 1500 de cărți depuse în 1914, la începutul războiului.

După ce se declanșează războiul mondial colaborează, fără a face parte din partidul conservator, la ziarul *Moldova* al lui P. P. Carp cu articole de fond zilnice. Ține o serie de conferințe în care războiul este privit ca un fenomen distructiv. Nu s-a plasat în perspective parțiale. Ceea ce-l interesa era salvarea omenirii și reducerea cotei de suferință a poporului din care făcea parte. Așa va apare volumul *Considerații asupra războiului mondial*, în 1915. În 1918 elaborează îm-

preună cu Pârvan (ideea va fi dusă la bun sfîrșit și va deveni realitate prin Dimitrie Gusti, conducătorul de mai tîrziu al Școlii sociologice de la București) la Focșani primul proiect al *Institutului Social Român* și al *Revistei Arhiva pentru sociologie și Reforma Socială*. În același an al sfîrșitului războiului și al Marii Uniri de la Alba Iulia va calobora cu prietenul său Pârvan la volumul care atunci se năștea *Memoriale*. Anul 1920 va fi cel în care va elabora planul de lucru al unei mari edituri care va avea și un titlu stabilit de Vasile Pârvan: „Cultura Națională“ [2]. Pe baza planului va deveni directorul acestei instituții atît de importante pentru afirmarea unor valori originale în anii interbelici. Tot în acești ani (1921) publică ceea ce înainte, în 1906, la Cernăuți prezentase ca teză de doctorat, la îndemnul lui Pârvan și I. Bianu — *Considerați stilistice asupra arhitecturii bizantine* (tiraj restrîns). În fapt, problema *stilurilor artistice* l-a interesat toată viața. A debutat cu considerațiile pentru stilul bizantin, dar apoi a încercat și a reușit să scrie o *Istorie a artei*, subintitulată *Scurtă expunere a evoluției stilurilor*. Cartea apărută în 1922 la „Cultura Națională“ va fi utilizată ani de zile în învățămîntul superior ca manual.

Studiile acumulate între timp vizînd domeniul esteticii, artei, criticii, istoriei recente a artei și literaturii (îndeosebi viața artistică a vremii, expozițiile de plastică din anii 1915—1920) le grupează în volumul intitulat programatic după unul dintre articole, *Necesitatea frumuseții. Studii de estetică și de artă* (1925). Titlul reprezintă, în fapt, însăși crezul autorului: năzuința spre frumos și frumusețe au fost constante ale condiției umane și ele trebuie să pîlpîie și ardă și-n momentele grele din istorie, nu numai în cele liniștite.

Scriind în continuare articole de artă și literatură între 1926—1932 pregătește pentru tipar atît volume care vădesc preocuparea sa pentru etică, sociologie și politologie cît și interesul său constant pentru temele de estetică. Ceea ce se conturează este o schiță de antropologie filosofică, morală și artistică. Urmarea imediată a acestor preocupări, o constituie volumele dedicate libertății: ***Libertate*** — Partea I, *Premise pentru o morală a fericirii*, Editura Cartea Românească (1932), *Libertatea*, Partea a II-a, Diagnoze și interpretări, Editura Cartea Românească (1936) și *Libertatea*, Partea a III-a, *Conformismul fenomenul existenței* [3], Editura Cartea Românească (1942), precum și volumul intitulat *Urbanism* (1935) apărut la aceeași editură. În același an 1935 îi apare volumul de nuvele *Martirolog profan* (Editura Soces).

În anul 1937, pentru Congresul de sociologie, la îndemnul profesorului Gusti, publică la Revista Fundațiilor Regale studiul *Sat și oraș*, preocupare constantă a sa pentru problemele acute ale vremii. Un an mai tîrziu, va tipări la *Universul*, *Îndrumări asupra unei politici specifice*. Tot în această perioadă (1936—1938) publică în *Revista Buletinul Săptămînii*, condusă de el, o serie întreagă de articole pe temele cele mai diverse.

Activitatea sa publicistică și editorială propriu-zisă încetează, după ce, în urma a două articole apărute în Revista *Viața*, în 1943, la soli-

citarea lui Rebreanu va suporta condamnarea și închisorile totalitarismului comunist timp de cinci ani. În fapt, Rebreanu l-a rugat să imagineze cele două scenarii posibile : ce se va întîmpla pentru România dacă învingeau puterile Axei sau Aliații" ? Evident că s-a publicat numai primul răspuns. Acesta a fost pretextul pentru a fi lăsat fără casă, pentru a fi arestat și întemnițat, scos abuziv din Academia Român și toate celelalte. Calvarul existenței n-a încetat nici după 1953 după dispariția lui Stalin, deși Iser, din recunoștință a încercat să-l ajute. Fire dîrză și incurabil optimistă n-a diminuat în speranța că rațiunea va învinge în istorie. Drept urmare și-a continuat programul de viață. A scris mult în perioada ce-a urmat, totul rămînînd în manuscris. În 1950 termină piesa în trei acte *Molohul*, în 1951, comedia *Ars amandi* și parodia *Răspîntia*, ambele tot în trei acte. Din acest moment se dedică pînă la sfîrșitul vieții, survenit la 25 martie 1964, elaborării unei *Estetici generale*, subintitulate *Despre gîndirea emoțională și ideație figurează în artă*. Estetica se află în manuscris (6 caiete) și cuprinde 1223 de pagini.

3. Referindu-ne numai la gîndirea sa estetică ce-a văzut lumina tiparului, constatăm complexitatea și gama-i largă de preocupări. *Propileele artistice*, *Necesitatea frumuseții*, *Urbanism* sînt volumele în care și-a expus concepția despre definirea frumosului în accepția lui largă ca și despre artă și arte. Avînd vaste cunoștințe de estetică generală, axiologie, istoria artei, teoria artei, pledează pentru *autonomia esteticului* în configurația formelor spirituale. Ideea de sorginte kantiană, mult adîncită în studiile neokantienilor Windelband, Rickert, ca și-n *Filosofia valorii* (1918) a lui Petre Andrei, va fi axul demonstrațiilor sale. Esteticul — după Rîmniceanu — deși are interferențe cu eticul, filosoficul, științificul, sacrul nu se confundă cu nici unul dintre aceste forme ale spiritului. Aidoma liu Maiorescu, cu argumente adeseori apropiate, consideră că esteticul ființează, în ultimă instanță, în mod autonom, drept pentru care-l și disociază, în mod predilect de etic (morală) și de științific, religios și utilitar. Înainte de aceasta însă ne arată într-o schiță concentrată *ce este frumosul ?* Am putea afirma că Rîmniceanu — fără să utilizeze o terminologie axiologică specifică — procedează apropiat metodologic de Liviu Rusu cel din *Logica frumosului* (1946) identificînd frumosul cu valoarea estetică. Astfel frumosul ca valoare specială este văzut în corelație cu binele și adevărul (dar și cu celelalte clase de valori după cum am arătat mai sus) el fiind cea mai generală valoare specială, valoare dată prin actul contemplației, act care se poate aplica oricărui obiect. Frumosul nu este pentru el sinonim cu frumosul clasic — clasicist deși utilizarea termenului de *simetrie* pare a indica o asemenea accepție. Acordă statut de existență și urîtului, expresivului, caracteristicului. Contează, în fapt, creația estetică și cea artistică, creație desfășurată după o logică proprie. „Simetrizează — va arăta Rîmniceanu — omul în tot ce făurește, căci tot forme ale simetriei sînt și ceea ce se cheamă proporție, armonie, ritm, nu fiindcă vrea, ci fiindcă trebuie organic. Și cum ceea ce se numește aici *generic* (s.n.) simetrie, se identifică cu

ceea ce tot generic se cheamă frumos, urmează că frumosul e și el *tot așa de inerent omului* (s.n.), indiferent de gradul de dezvoltare a minții sale, cum e raționarea silogistică..."[4]. Frumos este tot ceea ce interesează simțurile, tot ceea ce produce un efect identic : nevoia de *contemplație*. Obiecte estetice sînt astfel și produsele artistice extra-europene ca și cele ale culturii contemporane etc. Importante sînt totodată, în definirea frumosului atît elementele obiective cît și cele subiective, atît structura internă a obiectului cît și impresia senzorială a subiectului.

Interesat însă prea mult de apărarea autonomiei frumosului, Rîmniceanu acordă un loc mărunt rolului instaurator al subiectului în constituirea valorii estetice. Interesat de ceea ce el numește „general" în starea umanității, nu vede suficient de clar că valoarea estetică ființează pentru o individualitate anume și se obiectivează într-o operă individuală, unică și inconfundabilă. În acest sens, se susține că este îndeobște dificil a determina în mod general ceea ce constituie impresia de frumos, nu din cauza elementului specific individual, element care ar decide de natura acestei impresii, ci din cauza valorificărilor de cu totul alt ordin ce se impun asociativ în contemplarea frumosului. Cu această observație de principiu însă Rîmniceanu se păstrează în rest în limitele unei axiologii de ramură recunoscute ca valide și astăzi. „Ar avea... estetica mai mult succes dacă, plecînd de la constatarea că frumosul e o relație general omenească — și ar cerca — prin deslușirea caracterului comun în specific — să stabilească elementele general extern obiective care o provoacă și a celor general sufletești care o determină"[5]. Normal pentru punctul său de vedere sînt trecute în plan secundar elementele „impresiei estetice" cele care astăzi sînt atît de mult luate în considerare în „estetica receptării". Și în acest caz, Rîmniceanu pleacă de la o premisă valabilă, dar n-a gîndit suficient de profund asupra specificității valorii estetice atunci cînd afirmă că „un frumos individual nu s-ar putea bucura de comunicativitatea la care tinde creația artistică și nici n-ar pretinde să constituie prin estetică o disciplină cu veleitate de știință. Numai ce e general omenesc poate fi comprimat în principi ; numai ce e general omenesc poate trezi în toți ceilalți aceeași stare sufletească cum pretinde opera de artă"[6]. Fundalul demonstrației sale ca și concluziile ce derivă de aici sînt cvasi-sinonime cu cele susținute de Mihail Dragomirescu, în aceeași perioadă de timp, în *Știința literaturii* (1927). Iată ce afirmă Rîmniceanu : „Iar dacă există o deosebire între idealul artistic al diferitelor epoci, apoi acesta e același frumos completat cu feluri te adause culturale, care decid obișnuit de timbrul diferitelor epoci, tot așa cum contribuția originală a diferitelor individualități artistic creatoare ,nu realizează un nou frumos, ci același frumos de totdeauna numai revelat în idealitatea unui timp anumit și în forma celui dotat, formă pe care toți contemporanii săi o presimt, o întrevăd, dar n-o deslușește decît acesta"[7].

Dar care este în acest caz statutul urîtului ? Cele afirmate în *Necesitatea frumuseții* de Marin Simionescu Rîmniceanu ne îndreptățesc să

credem că avea cunoștință de ceea ce teoretizase Karl Rosenkranz în *Aesthetik das Häßlichen (Estetica urîtului,* 1853) cu privire la această categorie estetică. Frumosul fiind pentru el identificat cu valoarea estetică (nu explicit) este normal să ia cunoștință de ceea ce nu-i armonie, ci dizarmonie, nu simetrie, ci asimetrie, nu agreabil, ci, dezagreabil în cuprinsul realizărilor artistice recente. Nu sînt indicii însă că ar fi aderat la concepția filosofului german post-hegelian, potrivit căruia, urîtul este o „mijlocire" între frumos și comic. Pentru filosoful român, urîtul este echivalent astfel al acelor însușiri ne-clasice, care lărgesc considerabil sfera expresivității estetice. Argumentele sale sînt atît de ordin *ideologic* (logica internă de dezvoltare a creativității estetice care nu putea rămîne cantonată doar la frumosul clasic—clasicist) cît și de ordin *alogenetic* (factori din exteriorul artei și esteticului) : a) noile cuceriri științifice care au „pozitivizat" totul, deci, inclusiv conținutul și tehnicile creației estetice ; b) apariția în istorie a condiției muncitorului, a „uvrierului", care, privat tragic" de dezvoltare armonioasă în plan real a devenit temă pentru arta modernă. Dincolo de explicația cauzală a fenomenului, se întrevede la Rîmniceanu și o atitudine de înțelegere și de simpatie pentru „unghiul concepției realist-lucide, apropiate ideologiei naturaliste. Nu-i aceasta o simplă declarație neacoperită. La bază stă concepția sa umanistă, concepție încrezătoare în posibilitatea istorică a omului de a se afirma ca ființă „pluriconștientă".

Dacă în elucidarea *naturii frumosului* se repetă unele argumente susținute anterior în istoria esteticii românești, fără ca acest fapt să fie consemnat cu scrupulozitate întotdeauna de Rîmniceanu — fie că este vorba de Simon Bărnuțiu, Maiorescu, C. Leonardescu, Petre Andrei (Dobrogeanu Gherea este amintit) sau se prefigurează unele teze, pe larg dezvoltate ulterior de Mihail Dragomirescu, Mihai Ralea, Liviu Rusu, Mircea Florian — în ceea ce privește *diferența specifică* a valorii estetice sînt aduse în planul din față argumente interesante, ce țin mai mult de axiologie decît de teoria artistică și literară. Totuși nu se poate să nu observăm faptul că motivele susținerilor sale sînt originate tot în istoria mai recentă sau mai veche a culturii românești. Astfel, la fel ca toți esteticienii jumătății a doua a secolului XIX ca și a celor ce s-au afirmat în primele două decenii ale celui de-al XX-lea, simte nevoia să *distingă* arta de morală și eticul de estetic. Explicit se ocupă de această problemă în articolele *Morala în artă* și *Poporanismul* cuprinse în volumul *Propileé artistice* ca și-n *Estetica în școală,* studiu ce aparține cărții *Necesitatea frumuseții.* Motivele acestui interes sînt de pedagogie socială și culturală. Rîmniceanu contribuie și el cu propriile-i mijloace la clarificarea unor probleme stringente atunci cum erau cele legate de funcția specifică a artei (cea estetică) alături de cea educativă, morală, de divertisment ș.a.m.d.

În ceea ce privește raportul estetic—etic rămîne constant la ideea că cele două valori au o existență autonomă, dar totodată agreează ideea platoniciană a *supremației binelui* în cadrul trinității valorilor

spirituale superioare : *adevăr, bine, frumos.* Pentru el, ca și pentru filosoful antic, scopul ultim și specific al activității omenești este desăvîrșirea, prefecțiunea omului în conformitate cu ideea eternă a binelui. Aceasta nu înseamnă deloc că ar desconsidera într-un fel oarecare valoarea estetică, din contră, aduce un imn de slavă „considerării estetice a lumii". Esteticul este văzut ca teritoriul dezmărginirii subiectivității umane, ca orizontul continuelor eliberări și libertăți. Într-o auentică manieră neokantiană consideră *voința* ca element fundamental al moralei și *sentimentul* în aceeași postură pentru estetic. Ceea ce caracterizează valoarea estetică este puterea contemplării. „Contemplarea — arată Rîmniceanu — care stă la baza atitudinii estetice se distinge tocmai prin puterea de *despersonalizare.* Nu e însă despersonalizarea unei intensificări a vieții proprii, prin transpunere și identificare (confundare) cu lumea înconjurătoare. Așadar, prin considerarea estetică a lumii, omul învață să se crească pe sine, desfăcîndu-se de sine, să pătrundă tot ce-l înconjoară, încît să-l resimtă ca pe propriul său eu, mai presus de eu. Din considerarea estetică a lumii omul învață să fie obiectiv, adică învață ca între *sufletele* ce-l înconjoară să poată fi *bun,* iar între lucruri — *înțelept.* I se zice acestei obiectivități estetice simțire și totuși nici o gîndire n-ar fi cu putință dacă n-ar fi pregătită de penetrațiunea estetică, de acea penetrațiune, care singură — dă sens lumii înconjurătoare, fiindcă e singura care pricepe și ceea ce nu este eu" [8].

Eticul ascultă de alte legi : „preocuparea etică așteaptă totul de la voința omului, de la activitatea lui, cea estetică așteaptă totul numai de la contemplare, de la o atitudine cu desăvîrșire opusă voinței. Și dacă totuși trebuie să vorbim de folosul fiecărei atitudini a omului în viață, apoi poate singurul folos mare, pe care îl aduce considerarea estetică a lumii, e că mai atenuează voința, punînd gînd și suflet, adică o rezonanță psihică, deci o îngăduială acolo unde fapta, ca să poată fi faptă, nu pune decît îndîrjirea determinării în propriul interes, preocuparea numai de sine" [9].

În *Propilée artistice,* Rîmniceanu a dedicat un întreg articol *Moralei în artă.* Avem astfel dezvoltat și raportul artei cu morala nu numai al esteticului cu eticul. Autorul a procedat metodic : a operat o adevărată incursiune în istorie evdențiind modul de rezolvare al acestei ecuații la greci, în creștinism, în perioada modernă și contemporană. Mai mult, s-a oprit asupra „cîtimii" morale din artele plastice, muzică și literatură. Cu acest prilej, se conturează și mai clar amintitul raport. „Arta desăvîrșind omul, înnălțîndu-i sufletul, ajută binelui, la care țintesc toate activitățile omenești, însă numai adevărata artă, arta nemicșorată de un scop practic, arta care se adresează numai simțurilor, sentimentelor, realizează, în desăvîrșirea acestora, scopul binelui" [10].

Rîmniceanu nu rămîne constant în această problemă la nivelul afirmațiilor de principiu, el le și aplică, nu arareori. Cazul analizei *poporanismului* este cel mai relevant în această ordine de idei. Nu admite „gospodăreasca săpuneală morală" pe care acestea o susțin —

crede el — împreună cu ideea punerii parabolei pe aceeași treaptă cu arta. Disociază însă foarte fin între *atitudinea de simpatie* față de popor, în speță față de țărănime și *rezultatul artistic* al acestei atitudini. Atitudinea în sine i se pare morală și necesară însă nu suficientă. „Înțeleg — spune Rîmniceanu — prin poporanism, sau mai lămurit numesc poporanism, sau mai lămurit poporanistă arta cu subiect din viața poporului. Atitudinea intră în altă ordine de idei și ca atare își cere denumirea aparte. Așa pentru atitudinea de simpatie față de popor se zice *poporanismul vieții românești* și nu numai poporanism“ [11].

În fapt, articolul său *Poporanismul* scris la „trei ani și mai bine“ de cînd „Viața românească“ (1906) apăruse și susținea acest curent vădește aceeași preocupare a lui Rîmniceanu de a nu identifica ceea ce nu-i identificabil și de-a nu suprapune sfere spirituale prin natura lor, distincte. Altfel, spus, Rîmniceanu, pe linia clar trasată de Maiorescu, își spune răspicat cuvîntul : *atitudinea socială* — în acest caz, cea de simpatie a scriitorului față de clasa țărănească, marea masă a poporului a creatorilor principali de valori reale și păstrători ai unei culturi multimilenare — pentru a se converti în valoarea estetică mai are nevoie, pe lîngă amintita atitudine, și de acordul realizat cu „legile creației artistice“. Consecvența sa în această privință n-a diminuat niciodată : unitatea culturii naționale se clădește prin întărirea și cuprinderea a tot ceea ce este al poporului și este necesar poporului, dar, această existență trebuie să se realizeze, simultan, cu ființarea autonomă a fiecărui univers valoric particular. Apelul la autonomia esteticului este și-n cazul lui un apel la *valoare*, la nesubordonarea esteticului unor comandamente extranee. Separînd net atitudinile (sociale, morale) de cele estetice („bunăvoința, măgulirea, mila n-au fost și nu pot fi nicicînd elemente alcătuitoare ale valorii artistice“) din motive polemice, Rîmniceanu nu vede însă, mai departe, explicit, că, valoarea estetică, în ultimă instanță, este „alcătuită“ în „puritatea“ ei finală din chiar aceste elemente valorice, atitudinale. Sarcina de a surprinde și explica exhaustiv această fină dialectică a lumii valorilor va cădea în seama axiologiei care atunci se năștea și făcea primii pași. Nu-i putem reproșa lui Rîmniceanu ceea ce obiectiv el nu putea depăși. În contextul epocii, pentru creatori, critici și marele public important era examenul lui voit și declarat situat de partea valorii, a dreptului la specific valoric, în fața unor partizanate, explicabile social, dar nu totalmente legitime din perspectiva dezvoltării armonioase și pe termen lung a întregii culturi naționale.

4. În cadrul viziunii sale asupra artei, un loc central îl ocupă analiza caracterelor naționale ale artei românești. Tema ca atare a interesat pe teoreticienii noștri, și nu numai pe ei, încă de la 1840 odată cu *Introducțiunea* lui Kogălniceanu la *Dacia literară*. După perioada clasicilor literaturii române, după acumulările deosebite în plan plastic și muzical au apărut date noi pentru rediscutarea raportului *național-universal*. Rîmniceanu se dovedește a fi un profund dialectician care pune-n ecuație cele două entități. „Căci — arată el în acest sens —

așa cum individualitatea pronunțată nu e potrivnică caracterului precis național, tot astfel nici caracterul pronunțat național nu suspendă pe acela general omenesc. Dimpotrivă, e necesară individualitatea în marginile naționale, tot așa ca și caracterul național în universalitate, spre a fecunda sufletele celor ce nu-s la fel, cu însușiri care tocmai le lipsesc. Pentru a putea fi însă percepută și pentru a putea vastiza cu adevărat sufletele cele mai diverse, peste marginile putințelor lor firești — îi trebuie artei acea general omenească formă de exteriorizare, în stare să devină revelație oricărui om cult indiferent de naționalitatea sa. O operă care nu se dezvăluie decît unui grup special de indivizi, nu e o creațiune în adevăratul sens al cuvîntului. Creațiunea artistică trebuie să devină natură ca muntele, copacul, prăpastia — natură însă elucidată și amplificată de spiritul omenesc, așa că dacă ea se rezumă numai la indici sau la semne restrîns convenționale, ea nu are o existență reală, ci trăiește numai prin ce sugerează celor inițiați, e numai în cei ce și-o creează singuri“ [12]. O operă autentică este, astfel, cea în care un suflet național se împărtește într-o formă universal valabilă. În aceeași ordine de idei, dacă arta n-ar aduce în fondul ei specificul individual și național și-ar fi de valoare regională și în formă, atunci toată istoria artelor ar fi„ o minciună“.

Poporul nostru ca de altfel și alte popoare au practicat paralel toate artele fără ca, în mod absolut, să putem vorbi de o predilecție exclusivă pentru o artă anume. Deci specificul românesc rămîne de stabilit din considerarea tuturor artelor. Rîmniceanu extrage din aceasta o primă notă caracteristică și anume *adaptabilitatea*. Departe de a i se părea aceasta o deficiență găsește că ea poate fi considerată o dovadă de „maturitate a sufletului neamului românesc“. Influențele, interferențele culturale sînt firești într-o lume aflată tot timpul într-un proces de primenire. Adaptabilitatea nu este însă nici fără limite și nici totalmente neselectivă. Cazul Transilvaniei care și-a păstrat specificitatea în pofida tuturor influențelor instituționalizate străine este dovada faptului că adaptabilitatea se produce întotdeauna ținînd cont de nucleul unic, inconfundabil al culturii noastre naționale, va arăta Rîmniceanu. „A știut astfel românul în decursul istoriei să deosebească — de ar fi și numai instinctiv — *influența în stare să-l fecundeze*, de cea care ar fi putut să-l descopună etnic. Adaptabilitatea de care dă dovadă toată arta modernă românească fixează astfel numai un moment din dezvoltarea culturală a țării noastre, și anume, moentul tuturor posibilităților în ce privește aptitudinile“ [13].

Simultan cu procesul adaptabilității, Rîmniceanu găsește un altul ca fiind caracteristic culturii și artei naționale : *discreția*, jena de-a împărtăși procesul sufletesc, discreție „care poate fi socotită drept o ținută demnă a celor greu încercați, cum dovedește istoria“. Plecînd de la această idee adevărată, Rîmniceanu conchide însă pripit — eludînd opera dramatică a lui Caragiale, pentru a da un singur exemplu — că-n arta noastră s-a instalat o „îngrijorătoare absență a ceea ce se cheamă spirit dramatic“. Evident că, în acest caz, este omis întregul spirit dramatic și reflexiv din poezia și proza eminesciană, din nuve-

lele lui Slavici, din proza sadoveniană aflată la începuturile ei ș.a.m.d. Nu se poate susține că „omul nu e subiect pentru arta românească", chiar dacă această afirmație este însoțită de următoarea : „poporul român e poate cel mai înțelegător de natură popor din cîte cunoaștem și aceasta constituie o a treia caracteristică pentru arta românească". Dihotomizînd între om și natură ca subiecte ale artei, Rîmniceanu consideră că pe cînd toate celelalte popoare utilizează natura numai ca *fond* pe care proiectează omul, pentru român natura este ea însăși *subiect*, iar omul cel mult un adaus explicativ al acestuia. După el, în arta românească natura are un suflet al ei propriu, așa încît analogizarea cu omul este intenționat evitată ca o falsificare. De unde ar și rezulta caracterul pur *descriptiv-reprezentativ* al literaturii noastre față de cel *simbolic-evocator* al celorlalte literaturi.

Teoretizarea sa cu privire la specificul național a fost întreprinsă într-un moment în care apăruse *Spiritul critic în cultura românească* a lui G. Ibrăileanu, în momentul în care se confruntau ideile estetice ale sămănătorismului cu cele ale poporanismului. Rîmniceanu pledează pentru „note caracteristice" iar cele trei descoperite se încadrează într-o viziune de filosofia culturii. Nu ajunge, aidoma lui Blaga la „o filosofie a specificului național" la găsirea unei matrici stilistice a „spațiului mioritic". Are însă intuiția că sufletul românesc s-a obiectivat cel mai adecvat în „speciala dinamică melodică și ritmică a doinei". Spre deosebire însă de Blaga, Rîmniceanu nu dezvoltă din această idee decît o concluzie de ordin particular : dacă muzica noastră cultă s-ar pătrunde de spiritul doinei, atunci ea ar fecunda în mod specific național toate celelalte arte.

Prin acest studiu, Rîmniceanu, se înscrie, indubitabil printre teoreticienii importanți din deceniul III ce-au meditat asupra „caracterelor naționale ale artei românești". Cel mai apropiat se vădește a fi de ideile susținute, în aceeași perioadă, de Mihail Ralea în studiul intitulat *Etnic și estetic*. Spre deosebire însă de acesta, care stabilește doar cadrul adecvat al unei discuții pertinente despre raportul național-universal, Rîmniceanu îndrăznește mai mult și „extrage" trei caracteristici specifice ale artei naționale românești. Cele trei dimensiuni angajează în analiză un cadru mai amplu de filosofia culturii pe care autorul însă nu face decît să-l schițeze în linii generale. Ca atitudini-tip *(adaptabilitatea, discreția, ireductibilitatea perspectivei asupra naturii la atle perspective naționale)* acestea reușesc, într-o oarecare măsură, să definească creația artistică și literară românească de pînă la acel moment. Regăsim, într-adevăr, în ponderi diferite — după gen, specie, formă și formulă literară și artistică — aceste caracteristici la nivelul operelor populare și culte. Tipologizînd prea tranșant în sfera atitudinilor specifice (păcat pînă la urmă al oricărei tipologii care „îngheață" ființa dinamică a proceselor culturale) Rîmniceanu se vede nevoit ca introducînd „discreția" ca element constitutiv al „caracterelor naționale ale artei românești" să-i coreleze „absența spiritului dramatic", ceea ce trebuie să recunoaștem contravine unor opere în care acest spirit era mai mult decît o prezență, era o dominanță (la

I. L. Caragiale, de pildă). Și opoziția *(natura* sau *omul ca subiect* al creației literare și artistice) se vădește a nu mai fi întru totul operațională în măsura în care scăpau din această grilă poezia simbolistă, o parte a artei picturale, producția epică a lui Rebreanu, de pildă ș.a. Oricum însă, încercarea lui Marin Simionescu Rîmniceanu în acest domeniu în care aveau să strălucească după aceea întreprinderile teoretico-filosofice ale lui Lucian Blaga [14] din *Spațiul mioritic* (1937) și ale lui Constantin Noica din *Sentimentul românesc al ființei* (1978), merită reținută și cunoscută [15].

Dar, se cuvine, la finele acestui paragraf, să vedem în ce termeni pune Râmniceanu specificul în arhitectură.

Problema specificului național în arhitectură a fost dezbătută la noi pînă la înființarea *Societății arhitecților români* (1891), printre alții, de Dumitru Berindeiu și Al. Odobescu. Cel care, atît teoretic cît și constructiv, se remarcă în mod deosebit pentru afirmarea specificului românesc în arhitectură este Ion Mincu, pentru care Rîmniceanu a avut un adevărat cult. Pînă la apariția cărții lui Rîmniceanu și pînă în timpul războiului cînd, în aprilie 1940, apare articolul *Sat și oraș,* o prelungire a temei în discuție în disputa asupra „specificului" se angajează, cu mici excepții, aproape toți arhitecții practicieni și teoreticienii români reprezentativi în acest domeniu : Petre Antonescu, Ion D. Berindei, G. M. Cantacuzino, Spiridon Cegăneanu, Grigore Cerchez, Horia Creangă, Octav Doicescu, Ioan D. Enescu, Nicolae Ghica-Budești, Marcel Iancu, George Mandrea, Duiliu Marcu, Cincinat Sfințescu, Florea Stănculescu, Ioan D. Traianescu, Alexandru Zamfiropol, Al. Busuioceanu, Petru Comarnescu. În genere de acord cu Ion Mincu, care încă din 1897 atrăgea atenția că „pedantismul, ingoranța pretențioasă și cosmopolitismul nostru de modă, stingînd orice sentiment de dragoste și de mîndrie națională, a dat naștere admirațiunii excesive și nediscutate pentru tot ce ne sosește de peste hotare", Rîmniceanu se opune totodată identificării „specificului" cu *stilul bizantin.* În fapt, încă din 1927, Petru Comarnescu realizează interviuri publicate în *Politica* (cum este cel din 25 martie despre *Stilul românesc* cu N. Ghica-Budești) în cadrul unui ciclu intitulat *Arta românească — lămuriri privitoare la problemele specificului românesc.*

Punctul de vedere susținut de Rîmniceanu poate fi comparat, pentru a avea o imagine cît mai adecvată asupra fondului disputei cu ceea ce susțineau, de pildă, printre alții, Al. Busuioceanu (1930), Florea Stănculescu (1935) și G. M. Cantacuzinoî (în 1937, 1939 și 1947). Într-un articol din *Gîndirea,* X, 1930, nr. 12 (reprodus în *Scrieri despre artă,* Editura Meridiane, 1980, p. 109—113), Al. Busuioceanu scrie : „Specificul național stă în miezul oricărei creații artistice și îi dă valoarea care o singularizează în domeniul universal al formelor. El nu este însă faptul inițial al gîndirii artistice, ci rezultatul fatal al oricărei expresii realizate. Din domeniul solidar al unor elaborări îndelungi și nediferențiate, expresia individuală sau națională se ivește spontan, cu caracterul imperios al creațiilor izbutite. Gîndul universal stă la baza acestor

creații și desfășurarea lui întrece limite de spațiu sau limite naționale... Formele pe care arhitectul de astăzi e chemat să le realizeze în beton, în oțel sau în sticlă, nu pot reproduce ceea ce arhitectul de odinioară a clădit în piatră, în cărămidă sau in lemn. Logica materialelor înseși creează și logica stilului, care se cere gîndit din nou pînă în formele lui cele mai elementare... În această extindere la colectivizare, care *socializează arhitectura prin urbanism,* prin creații mari industriale și prin clădiri colective de stat, stă întregul caracter grandios și nou pe care-l cîștigă neîncetat arhitectura actuală".

La rîndul său, Florea Stănculescu notează în aceeași ordine de idei în *Stil românesc și stil modern* („Arhitectura" nr. 1, 1935); reprodus după *Gîndirea estetică în arhitectura românească...* (antologie și note de arh. Gheorghe Săsărman, arh. Nicolae Lascu și arh. Alexandrina Deac, Ed. Meridiane, București, 1983, p. 85—86) că „adevărul" nu este nici de partea „tradiționaliștilor" nici a „modernîștilor", dar nici nu este o „medie" între acestea căci, „sînt construcții care prin destinația lor cer să aibă un caracter universal în timp ce „altele cer un caracter local : o locuință individuală într-un parc, o casă de țară etc.". Concluzia : „Să înceteze lupta. Să ne concentrăm pentru o muncă serioasă, sănătoasă, căutînd noi, arhitecții, să fim personali, să dăm construcțiilor ce facem, caracterul destinației lor... Un cartier, o stradă trebuie să fie unitară ca arhitectură. Din această frămîntare și contopire de concepții poate va ieși peste un secol, un stil, care cert, nu va semăna deloc cu românescul de astăzi și sigur nici cu modernul de astăzi, dar va fi un stil. Și cu atît mai meritoriu pentru generațiile care îl vor fi cristalizat, dacă acest stil va avea rădăcinile în pămîntul țării noastre și va purta pecetea românească".

În fine, raportat la aceeași problematică, George Matei Cantacuzino arăta în *Despre posibilitățile unei arhitecturi românești* (1937) : „pentru a ajunge la o sinteză a celor două tendințe, trebuiesc teme destul de vioaie, probleme destul de bine puse... Trebuie o arhitectură de stat. Marile teme au dat marea arhitectură. Marile subiecte au dat frumusețea spiritului. Căci nu există o estetică fără etică, și o etică a spiritului nostru românesc singură ar putea provoca o mare arhitectură românească. Arhitectul întruchipează mai mult decît oricare alt artist. vremea și societatea în care trăiește. Temele nu sînt puse de arhitecți, ci de societate. Cu vechea noastră zestre ornamentală, cu simțul nostru practic și cu noțiunile noastre ale intimității locuințelor, cu gustul nostru de simplicitate patriarhală și cu viguroasele principii funcționaliste care au luat rădăcină la noi, momentul e prielnic pentru încercarea unei sinteze, peste capul modei și al ideilor preconcepute" (reprodus după antologia citată). Specificul în arhitectură nu-i bizantinul, nu este localismul excesiv ci o armonizare a funcționalului tradițional în cel modern. Realismul și simțul măsurii sînt și în acest caz calitățile lui Rîmniceanu.

5. Spuneam înainte că Rîmniceanu a văzut esteticul și dincolo de cuprinsul artei. A fost astfel printre primii, la noi, care s-a interesat de *estetica industrială* încă din 1913 în *Propileé artistice*, în articolul

sugestiv intitulat „Ceva despre arta industrială". De asemenea, dat fiind faptul că, după primul război s-a pus cu acuitate problema urbanismului, dedică analizei acestui fenomen al esteticului extra-artistic o carte întreagă : *Urbanism sau raționalizarea esteticii municipale*. Prefațează astfel, printre altele, viitoarele studii de estetica arhitecturii ale lui G. Cantacuzino fiind, totodată, sincron cu Cincinat Sfințeascu, Marcel Iancu, Alexandru Zamphiropol, Duiliu Marcu ș.a.

Rîmniceanu stabilește exact termenii ecuației atunci cînd este vorba de estetica industrială făcînd apel la raportul *formă-funcție*. La curent cu preocupările din plan european din acest domeniu el dă o definiție rezistentă și astăzi „artei aplicate". „Arta aplicată la util dă utilului și o valoare contemplativă adică adaugă practicului și o valoare dezinteresată, curat sufletească. Împăcarea aceasta între contrariile : *interesat* și dezinteresat, între *folositor* și *frumos* se realizează fără ca componentele să se anuleze reciproc, numai atunci cînd ambele sînt funcții ale aceluiași principiu : caracteristica, esența, logica obiectului de întruchipat. E vorba de *arta industrială* sau *arta aplicată*. Pe cînd în arta adevărată, înfățișarea e cauza și scopul unei creații, în artele industriale o funcție, o întrebuințare determină și hotărăște o creație ; în amîndouă cazurile însă concepția artistică e puterea plăsmuitoare" [16].

Convins că tehnica face parte integrantă din cultura modernă, că aceasta „hotărăște fața timpului nostru", Rîmniceanu crede în faptul că puterea creatoare a omului va supune „nătîngia mașinii" și va face din mașină o unealtă cu care omul să poată făuri liber. Orașul — nu numai obiectele de folosință imediată, cotidiană — este un astfel de obiect aflat simultan atît în registrul tehnicii cît și-n cel al esteticului. „Orașul este artă aplicată, o unealtă a vieții colective organizate, ba e chiar mai mult decît unealtă, e tipar, e matrice a acestui organism căruia i se zice societate" [17]. Departe de a fi o simplă aglomerare de case, orașul e aidoma unui organism în care fiecare componentă individuală e subordonată *totalității*. Ideea totalității operei urbanistice este susținută în termeni moderni de Rîmniceanu. Așa se întîmplă că ea este foarte apropiată în demonstrație de ceea ce afirmă mai recent un estetician al arhitecturii de talia lui P. A. Michelis : „dacă... teoria construcției studiază sistemul și funcționarea diverselor organisme sociale... estetica (urbanistică) ia în considerare întreaga organizare ca un tot unic și indivizibil" [18]. Nu altfel a considerat Rîmniceanu acum peste o jumătate de veac. Tocmai de aceea plecînd de la exigențele întregului analizează diversele tipuri „*istorice*" și „*logice*" de orașe. În primul caz este evidențiat orașul medieval construit în jurul unei cetăți, apoi cel modern avînd atribute funcționale, iar, în al doilea caz este analizat din perspectivă multivocă orașul înscris într-un dreptunghi și împărțit în careuri regulate, ca și orașul construit în chip de octogon împărțit simetric în sectoare prin străzi radiante, ca spițele unei roți. Părțile, — casa, strada, parcul — sînt analizate tot în legătura lor nemijlocită cu întregul. Considerațiile sale în această privință sînt încă de o deosebită actualitate. Astfel, el observă judicios că edificul e valorificat urbanistic pentru că delimitează o stradă, care la rîndul ei are atribute *estetic-formale* întrucît se integrează într-un *tot funcțional — orașul*. Totodată,

Rîmniceanu are în vedere, în primul și în primul rînd ansamblul urbanistic și arhitectonic modern. Estetica sa are o intenție practică imediată și mereu repetată : vrea să sugereze cum să se construiască rațional și estetic capitala care atunci se sistematiza. Prin urmare nu-i scapă nici mutațiile care apar în urbanism odată cu apariția betonului („betonul... marchează o nouă epocă în civilizația lumii"), nici implicațiile tipizării și standardizării din construcție. Arată că fațada pompoasă — în orașul modern — tinde să dispară luînd rang estetic, în loc, *expresionismul funcției*. Tot astfel, după el, *simbolismul* în arhitectura nouă este mai mult unul de *utilitate*, adică de corespundere la scop, decît unul de *semnificație*.

În fapt, utilizarea termenului de *raționalizare* spune foarte mult despre modernitatea gîndirii urbanistice a lui Rîmniceanu în epocă. Din chiar titlu se atrage atenția asupra faptului, esențial, că principiile raționale aplicate vieții sociale în ansamblu, prin raționalizarea progresivă a vieții, se aplică în mod necesar și modului de-a utiliza „spațiul uman", de locuit și ambiental. „Raționalizare" în sens larg, nu are o accepție deloc restrictivă, cum ar fi cel de „raționalizare instrumentală", deci o simplă aplicare a unor mijloace pentru atingerea unui scop. Din cuprins rezultă, mai degrabă, că, Rîmniceanu consideră urbanistica ca o modalitate de „socializare a gîndirii" [19]. Or, urbanistica nu poate fi disociată nici de conceptul de „raționalizare", nici de cel de „socializare", nici de cel de „spațiu" [20].

6. Gîndirea sa *etică* se centrează aproape exclusiv asupra problemei libertății căreia-i și dedică lucrările *Libertatea sau cîteva premise pentru o morală a fericirii*, *Libertatea*, *diagnoze și interpretări* și *Conformismul fenomenul existenței*. Prima și ultima dintre ele sînt analize teoretice încadrabile ca atare în spațiul axiologiei, în timp ce cealaltă este o încercare de aplicare la realitatea românească interbelică a ideilor sale politice despre libertate.

Interesul său pentru această temă este perfect explicabil. Nu puțini gînditori ai vremii, D. D. Roșca, Mihail Ralea, P. P. Negulescu, N. Bagdasar, Ioan Petrovici s-au ocupat, într-un fel sau altul de această categorie. Rîmniceanu are ambiția să fie cît se poate de personal în tratarea atît a *condițiilor* libertății cît și-n analiza consecințelor acesteia. Ca atare operează rare trimiteri bibliografice. Cum tema constituie teren al confruntărilor în filosofie de la Socrate încoace, este desigur greu să se afirme certe originalități în acest domeniu. Ceea ce este sigur este faptul că Rîmniceanu delimitează în termeni adecvați libertatea omului față de natură și libertatea lui în și prin societate. De asemenea, dintru început respinge orice formă de nihilism, cînd afirmă explicit că dacă „nelibertate" înseamnă în sens social *limitare*, nu urmează de aici că „libertate" ar însemna, prin urmare *nelimitare*. Autorii care stau la baza demonstrațiilor sale sînt Rousseau și Hegel, primul de cîteva ori amintit, al doilea doar sugerat. Un singur citat este exemplificator în acest sens. „Pe cît inegalitatea înzestrărilor — afirmă Rîmniceanu — ce purcede de la natură lărgește viața tuturor, liberînd general... pe atît inegalitatea socială, blocînd pe cel favorizat... împiedică resortul vieții tuturor, și prin această generală strîmtoare a vieții cau-

zează generala nelibertate. Inegalitatea socială se vădește prin urmare ca o contrafacere stingheritoare a naturii“ [21]. Dacă există un progres în istorie, acesta poate fi identificat ca unul posibil în cuprinsul spiritului liber care se autodesfășoară. Idee hegeliană desigur. Totodată într-o manieră care-l apropie de moraliști și fenomenologie, Rîmniceanu consideră că există în mod universal *două feluri de spirit*, feluri în care regimul libertății se manifestă diferit : *istețimea* și *înțelepciunea*. Primul chip de manifestare al spiritului cumulează tot ceea ce înseamnă *autoconservare, supraprețuire de sine, egoism*, cel de-al doilea însemnînd *pluriconștiință* și *altruism*. Filosoful nostru nu operează prea multe trimiteri la cadrele și cadranele sociale și istorice care au privilegiat una sau alta dintre aceste forme. Interesat de o *morală a fericirii*, dihotomizează abrupt între *sentiment* și *rațiune, isteție* și *înțelepciune* într-o manieră care amintește de perspectiva kantiană asupra posibilității moralei : „Numai unde încetează preferința, excepțiunea, adică egoismul, începe rațiunea pură. Și numai sub regimul rațiunii pure, al înțelepciunii e cu putință altruismul universal, condiție decisivă pentru a stabili raporturi de libertate între oameni“ [22]. Rîmniceanu critic al stărilor de fapt diagnostichează exact că ceea ce are prevalență este tocmai „regimul isteției“ [23], spiritul concurenței, „deșteptăciunea“ în afaceri, spiritul „descurcăreț“, în timp ce altruismul, pluriconștiința și corolarul lor : înțelepciunea sînt apariții arareori blocate în țesătura existențială de relații care au ca mobil și scop : supraviețuirea.

Dacă în cartea mai sus pomenită excursul teoretic apropiat unei fenomenologii sociale, după cum am văzut, în *Libertate, diagnoze și interpretări*, lucrurile se schimbă. Brusc, Rîmniceanu face trimiteri exacte la implicațiile mecanizării asupra vieții sau la pericolele pe care le reprezintă totalitarismele fasciste și cele comuniste pentru viața și libertatea oamenilor. Alături de Petre Andrei — care a analizat fenomenul fascist încă din 1927, Rîmniceanu se înscrie printre acei gînditori români interbelici care au luat poziție hotărîtă împotriva acestor adevărate plăgi sociale și politice a vremii. Rîndurile sale de condamnare reprezintă un aspru rechizitoriu adus regimurilor totalitare, tonul fiind direct, lipsit de orice echivoc. Regimurile dictatoriale oricare sînt „aberațiile și erorile lor în prezent vor ajunge la același rezultat. „Musolini e doar tot un Stalin, numai că de dragul lumii trecute și-a trădat programul lumii noi pentru care s-a mobilizat“ [24]. Îngrijorat de fenomenul „fugii de libertate“ pe care-l observă la oamenii dezorientați — care au căzut apoi pradă ideologiilor totalitare — Rîmniceanu consideră că parlamentarismul și monarhia constituțională reprezintă soluția reală pentru a bara calea fascismului și comunismului. Fenomenologia dictaturii și a dictatorilor este exemplară. „În genere, dictatorul se acreditează om de acțiune, nu înfăptuind singur ci îndemnînd pe alții la acțiune. Și fiindcă astfel riscurile le poartă întotdeauna altul, el îndrăznește a ieși în frunte drept curajul personificat. Fiind un orator care se ascultă singur, pare inabianlabil și tenace, și fiindcă nu suportă întreruperea, pare totodată și autoritar. Cum verva îi slujește ca reflexie și linie de conduită, el soluționează orice dificultate printr-un discurs ; iar fiindcă numai prin violența vorbei reușește să-și antreneze auditoriul, rămîne

cu patima violenței și cînd trece la realizări. Dictatorul e astfel un individ ce devine instituție cu tot bagajul său de capricii și brutalități. Ce fericire să aștepte însă o societate de la cel care face lege din defectele sale... Autoritarismul este un refugiu al argumentării insuficiente. Violent nu e decit sau omul care nu poate convinge, sau cel care nu are dreptate. De fapt, cei slabi sînt cei care revendică forța spre a se susține, căci cei tari oferă îngăduința, tocmai ca excepționalul lor să poată fi suportat. Inexplicabil rămîne totuși, de ce unui om îi trebuie o pregătire specială ca să conducă un regiment și nici una, cînd e vorba să conducă o țară..." [25].

Libertatea, vol. II, prin însuși faptul că este un studiu de filosofie morală și politică, totodată, atingînd probleme grave ale momentului (democrația și nu dictatura, libertăți socialmente garantate și nu arbitrariu, haos sau teroare) trezește o reacție promptă în presa vremii. Interesant că prima analiză competentă o semnează în ziarul *Libertatea* din 9.VI.1936, Al. Vianu sub un titlu semnificativ *Idei noi despre libertate*. Tudor Teodorescu Braniște scrie în *Dimineața* din 9.VII. și 12.VII același an, două articole : *Gînduri despre libertate împotriva dictaturii* și respectiv, *Superioritatea regimului constituțional*. Dar, cea mai percutantă analiză, care vizează din păcate explicit numai nucleul antifascist al cărții lui Rîmniceanu, nu și pe cel antibolșevic o întreprinde Eugen Jebeleanu în *Cuvîntul liber* apărut, nu într-o zi oarecare, ci în ziua de 14 iulie, aniversarea Revoluției franceze. Analiza abundă, totodată în citate, bine alese din cartea lui Rîmniceanu. Iată de pildă unul : „Hitler e numai un episod, în care se răzbună crud greșeala, de prea lungă durată, a unei națiuni, de a fi practicat criticismul numai în filosofie". După ziaristul pomenit „cartea a II-a din eseul asupra libertății aduce una dintre cele mai obiective viziuni asupra stărilor sociale și politice de azi. Ea trebuie citită și recitită, deoarece reprezintă *un moment* în circulația ideilor actuale. O carte care va rămîne ca o coloană de pază la hotarul democrației, al păcii și al libertății". Analistul n-are nici un dubiu cînd afirmă — să nu uităm în vara lui 1936 cînd mulți nu vedeau clar pericolele ce deja se prefigurau sub forma cancerului bolșevic a celui nazist și fascist — despre Rîmniceanu : „Neostentativ, dar categoric, fără să jongleze cu paradoxele, și totuși alert și viu (el) aduce... garanția unei integrități morale fără reproș". Aceasta despre om. Cît despre substanța cărții, același autor notează : „Dictatura — și în general, curentele antidemocratice — sînt, în mod firesc, antiumane. Ele neagă *omul liber* și favoarea *omului-număr*. Ele acordă individului numai dreptul de a-și utiliza urechile, nu și gura, de a asculta, nu și de a se exprima. Ele descompletează omul. Îl fac un simplu pian mecanic printre alte milioane la fel, care pot fi trimise la moarte după dispoziția unui singur individ, care, de multe ori, exercită, inconștient, fantasticele jocuri impuse de o paralizie progresivă sau de o demență ereditară. D. Marin Simionescu Rîmniceanu merită laudele cele mai înalte pentru dragostea și energia pe care le pune întru restabilirea demnității amenințate a omenirii" [26].

În fapt, Rîmniceanu n-a atacat numai dictatura, ci, și atitudinea grupurilor superpuse față de utlizarea socială a capacităților individuale, în primul rînd a *inteligenței*. În această ordine de idei, el nota, caustic : „dacă inteligența poate fi uneori social utilă, apoi ea e întotdeauna pentru clasa conducătoare cît se poate de incomodă. Prin natura ei inteligența e impulsivă, intempestivă, uneori rebarbativă. Dar dacă ar menaja, ea nu ar putea să mai fie creativă. La noi se aleg oamenii nu după puterea lor creatoare, ci, după aptitudinea de a menaja". De unde, concluzia : „indecizia sau contradicția derivă dintr-o singură cauză : conducătorii își dau seama că lumea trăiește o nouă prefacere. Fiindcă nu pot să distingă însă ce a provocat această nouă prefacere și nici în ce direcție merge noua așezare, ei caută să-și salveze situația, înăbușind orice interpretare prin suprimarea spiritului critic. De aceea consemn general : contra libertății de gîndire, contra reflexiunii și mai ales contra inteligenței socotită astăzi, inamicul public nr. 1" [27].

7. Ideile și cărțile lui Marin Simionescu-Rîmniceanu s-au bucurat, în genere, de o bună primire din partea criticii și a marelui public. Există în acest caz o explicabilă, în parte, asimetrie : cele mai multe consemnări critice s-au raportat la opera sa estetica și de creație literară și dramatică (astfel piesa *Andrei Braniște* a avut zeci de cronici) și mult mai puține găsim atunci cînd ne referim la activitatea sa ca etician, filosof și antropolog.

Lumea s-a obișnuit să-i asocieze numele de acela al marelui său prieten Vasile Pârvan. În această ipostază găsim un portret luminos al lui în cartea lui Al. Zub, *Pe urmele lui Vasile Pârvan* ca și-n discursul ținut la dispariția sa de un discipol al aceluiași mare istoric, ne referim la Radu Vulpe. Acesta din urmă stabilește un portret care, credem, este exemplar, drept care-l și reproducem : „Marin Simionescu-Rîmniceanu se înscrie, alături de prietenul său (Vasile Pârvan), printre figurile cele mai distinse ale mișcării intelectuale românești din prima jumătate a secolului nostru. Spiritul său era înzestrat de fire cu posibilități excepționale : o inteligență superioară, o intuire clară, pătrunzătoare și precisă a fenomenelor, o viziune profund rațională a lumii, o gîndire realistă și lucidă, un gust estetic subtil, o capacitate remarcabilă de sinteză. Temperamentul său robust și calm îl ajuta în menținerea unei atitudini senine și echilibrate în fața celor mai complexe probleme pe care i le puneau deopotrivă știința, arta și viața. A fost un intelectual prin excelență clasic, în preocupările sale, în manifestările sale, în stilul său de expunere, sobru și concentrat dar în același timp viu și expresiv... Deși n-a fost un militant politic, nu s-a dat de loc la o parte din fața marilor probleme sociale ale vremii sale, ci a consacrat și acestui domeniu volumul de reflecții „Ficțiuni în jurul războiului mondial" — e vorba de primul război — și cartea intitulată „Libertate" apărută în două volume, primul tratînd despre „cîteva premise pentru o morală a fericirii" celălalt conținînd „Diagnoze și interpretări" referitoare la criza economică și politică din apropierea celui de-al doilea război mondial. Sînt uimitoare, în aceste ultime lucrări, luciditatea criticii sale sociale, competența sa în cele mai complexe pro-

bleme economice, convingerile sale progresiste foarte înaintate, puterea sa de previziune realistă, justețea soluțiilor pe care le preconiza“ [28].

A fost, de fapt, un om care s-a angajat cu toată ființa, atît în deceniul al treilea al secolului, cînd s-a dat lupta (parțial) cu alte mijloace pentru „tradiționalism“ sau „modernitate“ [29], el optînd mereu pentru progres, înnoire civilizatorică și culturală, pe baza și în prelungirea tradițiilor autentice ale poporului, — cît și după aceea, cînd a vibrat puternic la temele libertății și egalității, tocmai pentru că acestea erau amenințate în plan social și individual, extern și intern. A fost un intelectual cu convingeri democratice, ce a suportat demn invazia iraționalului dictaturilor pe care le-a explicat și urît. A fost o „conștiință“ și o „voce“ inconfundabilă în epocă. Trăia intens evenimentele reale și-a căutat să le identifice sensul și evoluția suprapersonală, istorică. N-a pendulat ambiguu între angajarea efectivă și teoretizarea angajării în plan moral, politic, artistic. Știa, desigur, că orice opțiune implică pînă la urmă angajarea. Întreprinderile sale teoretice aveau de aceea, explicit sau implicit, un fundament filosofic, implicau un weltanschaung rationalist. În „estetica“ și „etica“ sa s-au îmbinat și combinat preferințele pentru „organicitate‘, „perfecțiune“, „măsură“, „echilibru“. Optimismul lui n-a fost unul naiv, nereflectat ; el a fost mai degrabă solidar cu idealul de om clasic urmîndu-i pe Vasile Pârvan, dar și pe Tudor Vianu în această opțiune. A avut curajul să facă radiografia unei lumi deloc clasică în alcătuirile ei, nu întru totul sănătoasă în substanța ei.

NOTE

[1] Date furnizate de d-l Lascăr Zamfirescu, fiul lui Al. Duiliu Zamfirescu. Tot domnia sa ne-a pus la dispoziție o parte din cărțile lui Marin Simionescu-Rîmniceanu.

[2] După cum arată academicianul Octav Onicescu în memoriile sale, Marin Simionescu-Rîmniceanu era director general. „[El] era bun prieten, din timpul studiilor la Berlin cu Vasile Pârvan ; își luase doctoratul în filosofie la Berlin și era specialist în Estetica. Poate chiar el să fi avut ideea înființării acestei edituri și să-l fi îndemnat pe Vasile Pârvan... Omul de bun gust, rafinat, dar și adecvat care era Simionescu-Rîmniceanu a adus în organizarea și prezentarea cărților și colecțiilor pe care le scotea «Cultura Națională» o nouă atmosferă“ (Octav Onicescu, *Memorii*, vol. II, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984, p. 7—8).

[3] Marin Simionescu-Rîmniceanu vedea *Libertatea* III completată în alte volume. Astfel între 1943—1951 a scris cîteva caiete nepublicate, după cum urmează : *Teoretic și practic*, *Acomodări*, *Religie și morală*, *Munca*, *Cultură și civilizație*, *Instrucție și educație*, *Homo economicus* (Ordinea aceasta a fost indicată de autor pentru o eventuală ediție completă a operelor sale).

[4] *Necesitatea frumuseții*. Studii de estetică și de artă, Cultura Națională, București, 1925, p. 10—11.

[5] *Necesitatea frumuseții...*, *ed. cit.*, p. 13.

[6] *Idem*.

[7] *Necesitatea frumuseții...*, *ed. cit.*, p. 14.

[8] *Ibidem*, p. 16.
[9] *Ibidem*, p. 17.
[10] *Propileé artistice...*, p. 68.
[11] *Ibidem*, p. 75.
[12] *Necesitatea frumuseții*, p. 27—28.
[13] *Ibidem*, p. 31.
[14] Rîmniceanu, judecător în genere, obiectiv, nepărtinitor, avînd criterii raționale și de bun gust în apreciere, s-a dovedit, în cazul lui Blaga a fi prins de un îngust subiectivism. Cauza acestei ideosincrazii este greu de depistat, mai ales la două personalități care aveau, ambele, o pregătire filosofică de sorginte germană. Cert este că, autorul deja al unui sistem filosofic original, Lucian Blaga, este judecat de Rîmniceanu la nivelul cunoașterii *comune* și nu în cel *teoretic*, ceea ce este de natură să falsifice și denatureze obiectul cercetat. Faptul este vizibil din întrebarea sa retorică : „Convenim că nimeni nu poate să conteste d-lui Lucian Blaga o pronunțată înclinare spre speculațiuni filosofice, dar nu e mai puțin adevărat că nu există rînd scris de d. Lucian Blaga, care să nu stîrnească în cititor întrebarea : de ce oare d-sa nu vorbește ca toți oamenii dacă s-a decis să ne abordeze prin cuvînt ?“ Inutil să amintesc că un asemenea reproș poate fi adus — din grila conștiinței comune, nesistematizate, neteoretice — oricărui mare filosof de la Heraclit din Efes, la Aristotel, Kant, Hegel, Schopenhauer, Heidegger. Să fi fost oare numai un resentiment, psihologic explicabil, în fața celui care a creat mai mult, resentiment la baza căruia să fi stat indivia ? Greu de spus. Actul oricum a fost comis în *Buletinul săptămînii* din 12.II.1943 într-un articol ciudat intitulat *Obscurum per obscurius*.
[15] Vezi pe larg dezvoltată ideea caracterelor specifice ale artei românești, *Estetica*, Ed. Academiei, 1983 (p. 271—292, cap. elaborat de Gh. Stroia).
[16] *Propileé artistice...*, p. 99.
[17] *Urbanism sau raționalizarea esteticii municipale*, p. 4.
[18] P. A. Michelis, *Estetica arhitecturii*, Editura Meridiane, București, 1982, p. 65.
[19] Idei similare în aceeași perioadă, fără să pună accentul însă explicit pe „raționalizare“, a susținut Cincinat Sfințescu în Estetica Bucureștiului, în : „Urbanismul“ IX (I), 1932, nr. 11—12 (v. în acest sens, pentru detalii excelenta antologie : *Gîndirea estetică în arhitectura românească* în a doua jumătate a secolului XIX și prima jumătate a secolului XX, studiu introductiv de Gheorghe Săsărman, antologie și note de arh. Nicolae Lascu și arh. Alexandrina Deac, note bibliografice Nicolae Lascu, Editura Meridiane, București, 1983, p. 144 și urm.). Acest autor, Cincinat Sfințescu scrie de altfel o *Urbanistică generală* (1933), Tip. „Bucovina I. E. Torouțiu. De asemenea, Marcel Iancu în *Urbanism nu romantism* (1934) cerca în„ Orașul săptămînal“ nr. 2 tot o „socializare a gîndirii“, ca, de altfel, și Alexandru Zamphiropol, care, în *Despre urbanism*, „Arhitectura“, 1935, nr. 1 avea o concepție largă, cuprinzătoare asupra „raționalizării“. Iată ce afirma acest autor, în chiar anul în care apărea cartea lui Rîmniceanu : „Trebuie să produci mult ca să trăiești bine și să produci mult, aceasta este problema societății moderne pe care trebuie să o soluționeze organizarea orașului, care trebuie să asigure *maximum de randament cu minimum de efort* (s.n.) (în Gheorghe Săsărman, Nicolae Lascu, Alexandrina Deac, *Gîndirea estetică în arhitectura românească, op. cit.*, p. 120—121. Problema „raționalizării esteticii municipale“ = urbanism, va fi tratată în maniere diferite și cu multe adîncimi teoretice de către George Matei Cantacuzino, Matila C. Ghyka, Horia Creangă, Octav Doicescu, Duiliu Marcu, Enescu D. Ioan ș.a. Interesant însă că nici unul dintre aceștia n-a ținut în mod expres să accentueze printr-un titlu de carte conexiunea inextricabilă dintre „raționalizare“ și „urbanizare“. În ceea ce înseamnă însă analiza „tehnică“ propriu-zisă a principiilor de raționalizare, prin ipii care sînt intrinseci urbanisticii ca disciplină teoretică, evident că, Rîmniceanu n-au atins rafinamentul și profunzimea din studiile datorate lui Matila C. Ghyka și George Matei Cantacuzino. (Într-un plan mai înalt, pentru modul de evoluție a *tipurilor de raționalizare socială* în gîndirea românească a se vedea : Ion Ungureanu, *Idealuri sociale și realități naționale*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1988).

[20] Vezi pentru detalii recenta carte a lui Cezar Radu, *Artă și convenție*, E.S.E., București, 1989, îndeosebi cap. Restructurare, valoare și specific național în arta organizării spațiului, p. 260.

[21] *Libertate sau cîteva premise pentru o morală a fericirii*, p. 18.

[22] *Ibidem*, p. 38.

[23] Într-o scrisoare nedatată Simion Mehedinți îi scrie : „...mă bucur de clara deosebire între *isteț* și *inteligent*. Ce bine ar fi fost dacă lumea noastră ar fi acordat isteților numai considerațiunea secundară ce li se cuvenea".

[24] *Libertate, Diagnoze și interpretări*, „Cartea Românească" *ed. cit.*, p. 58.

[25] *Ibidem*, p. 11—12.

[26] Eugen Jebeleanu, „Libertate" în *Cuvîntul liber*, 14 iulie 1936.

[27] Marin Simionescu-Rîmniceanu, în articolul *Inamicul public nr. 1*, Buletinul săptămînii, vol. 1, nr. 27, 29.VIII.1937.

[28] Cf. manuscrisului aflat în posesia lui Lascăr Zamfirescu, vezi nota 1.

[29] Folosim sintagmele în accepția pe care le-o conferă criticul și istoricul literar Z. Ornea în lucrarea ce analizează tocmai această perioadă (v. *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*, București, Editura Eminescu, 1930. 666 p.).

3. STRATURI ESTETICE ÎN FAPTUL ŞI GÎNDIREA ISTORICĂ
(Vasile Pârvan)

3.1. „Arta" istoriei

Ca orice istorie a Istoriei naționale și universale are un loc pentru Vasile Pârvan, este mai mult decît un fapt știut, este o necesitate, un act de probitate profesională și de respect al marilor valori ; că istoricul Pârvan a intrat în Istoriile filosofiei românești este un lucru firesc pentru oricine-i cunoaște *Getica,* dar și ades uitatele, în ultima vreme, *Idei și forme istorice* și *Memoriale.* Dar, totodată, seria aceasta nu este completă dacă nu-i situăm opera prin tot ce ea susține și emană și într-o istorie a gîndirii estetice românești. Legitimitatea unei asemenea încadrări este dincolo de orice dubiu. Rămîne numai să demonstrăm în cele ce urmează *cum* anume este el estetician și *ce* anume poate să fie judecat din operă ca element constitutiv al unei concepții filosofico-estetice articulate.

Autorul monumentalei *Getica* a fost și a intrat în conștiința vremii și a posterității ca istoricul de vocație, prob și *inspirat* prin excelență. Cum asupra primelor calificative nu încape nici o îndoială, accentuăm din motive lesne de înțeles ultimul termen al caracterizării. Există indiscutabil la Pârvan o notă gravă de inspirație lirică, coardă strunită în studii istorice propriu-zise, dar care a primit frîu liber în eseurile sale. Prin *inspirat,* înțelegem totodată, *creator* într-un domeniu spiritual vast, cum este istoria umanității și istoria poporului nostru. El a fost în același timp un *reconstructor sintetic,* adică un spirit capabil să depășească cercetarea empirică și să se ridice la o comprehensiune aptă a degaja sensul evoluției. Și, nu în ultimul rînd, el „vedea" și „simțea" forma în care erau îmbrăcați aleatorii curenți ai vieții istorice și sesiza frumusețea organicitatea mersului lumii, farmecul purificat al timpurilor trecute, timpuri redescoperite și retrătie prin cercetare minuțioasă și pasionată.

Sînt prin urmare, fenomenologic vorbind, la o cercetare de adîncime, mai multe straturi ale operei lui Pârvan ; ele sînt explicabile, pe de o parte, prin formația sa de istoric complet, obsedat de totalitatea evenimentelor unei epoci, iar, pe de altă parte, ele se originează în trăirea dramatică de către autor — stare de spirit tensivă convertită în planul viziunii și al metodei — a relativei netransparențe a obiectului istoric, care, prin însăși natura lui este inepuizabil, atît la nivelul

evenimențial cît și în palierul explicativ-interpretativ. Ceea ce nu înseamnă însă că s-ar introduce prin această recunoaștere a dificultăților domeniului ideea imposibilității recompunerii adecvate care să tindă spre perfecțiune teoretică și formală. Din contră, *Getica* constituie o mărturie prin ea însăși în acest sens. Îndoiala lui este metodică și prin aceasta creatoare. Pusă sub semnul întrebării ca valabilitate, este istoria ca „povestire" și descriere empirică plată. *Getica* — afirma Pârvan — „fiind întîia încercare de a scrie *proto-istoria* Daciei în cele douăsprezece secole care s-au strecurat între vremea 'myceniană' și cea 'romană' a Daciei, nu putea să fie o simplă *povestire* după chipul așa-ziselor 'sinteze' istorice, și *nici* o simplă descriere de materiale după obiceiul tratatelor de 'antichități' [1], în această ordine de idei, nu fără temei s-a avansat încă din deceniul III—IV, ideea unei *atitudini clasice* a lui Pârvan manifestată atît în fața istoriei cît și în fața vieții. Acesta este un strat vizibil atît la suprafața operei cît și în cursul ideatic ce o străbate și-i dă finalmente formă. S-a remarcat o anume fascinație a lui Pârvan pentru *forma perfectă*. În cazul lui se poate evidenția ideea conform căreia, spiritul clasic în domeniul științei istorice se obiectivează în puterea sintezei, care este ea însăși *ca produs*, formă perfectă, armonioasă, spre deosebire de atitudinea „utilitar-practică", de urmărire a faptelor și a ideilor umane ca simple materiale brute, clasificate, etichetate și înmagazinate metodic ca niște fosile găsite în pămînt și expuse apoi paleontologic. Tocmai de aceea operele lui sînt în sensul cel mai larg al termenului „creațiile unui artist-filosof într-un material științific' [2]. O asemenea caracterizare globală a fost adeseori contestată. Paul Zarifopol i-a etichetat stilul drept „retorism obositor" pătruns de „fiorul haoticului desăvîrșit", iar, filosofia sa, a istoriei a fost receptată uneori doar ca o rătăcire ce n-ar avea nici o legătură cu scrierile, cu substanța lucrărilor speciale de arheologie și istorie. Pompiliu Constantinescu are cea mai dură remarcă în acest sens. *Memorialele* i se par a fi o „carte de ideologie mistică" ce-ar „introduce misticismul în istorie". În același timp, nu rezistă nici tendința de a reduce concepția sa filosofică-estetică și morală la un stoicism cam comun, sau la o adiție simplă de teorii filosofice eterogene. „Pârvan — după Călinescu care l-a considerat drept un magistrat al său — avea o minte normală într-un suflet eroic", iar „în ultima analiză cugetarea lui se reduce la o formă *lucidă* (s.n.) a temperamentului său etnic. Spirit sănătos de țăran (același Zarifopol îl numea „un scit, stilat cu desperată voință" — n.n.) el are cu o conștiință mai înaltă ideea tragicului omului în univers și un respect pentru conștiința umană ce-l duce la un cult al amintirii" [3].

În fapt, Pârvan, opus prin structură a personalității, savantului incolor, știa și putea să modeleze materialul istoric, ideile filosofice, etice și estetice asimilate într-o astfel de formă încît să le transforme în creație. El n-a confundat niciodată planurile, n-a suprapus sau identificat istoria sau filosofia cu arta, dar aidoma multor filosofi ai istoriei a fost capabil „să vadă" *arta* istoriei și *arta* filosofiei, altfel spus, a putut să conexeze într-un plan înalt valorile spirituale superioare. Pârvan a receptat mereu în forme diferite ideea că „apercepția istorică este tot una cu o creație și e *asemănătoare* (s.n.) cu creația

artistică". Ideea, desigur că este consonantă cu susținerile unei viziuni clasice și neoclasiciste, dar și cu cîștigurile din axiologia cea mai recentă a timpului său. Dintr-o asemenea perspectivă, *analogiile* sînt nu numai acceptabile și reale, dar și necesar cerute de o viziune dialectică asupra vieții, istoriei și creațiilor spirituale. Să ne amintim în acest sens însă și de esteticitatea inerentă a oricărei construcții spirituale. Astfel *Fenomenologia* hegeliană poate fi receptată în ansamblu și ca o operă de artă. Totalitatea mișcărilor și obiectivărilor spiritului poate fi privită ca *frumoasă*. Esteticitatea însă este vizibilă și din însăși demersul hegelian în care se vorbește despre „un ritm al conceptului", despre o „încordare a conceptului" ș.a.m.d. Iată prin comparație ce afirmă Pârvan în ale sale *Idei și forme istorice*: Istoria trebuie să ne dea: „o privire sintetică" despre viața *„ființei unice"* care este Umanitatea, „ale cărei *forme* concrete de *vibrare și ritm* sînt în devenirea lor, *organisme complete*, cu naștere, creștere, îmbătrînire și moarte — nenumărate în varietatea lor, întocmai cum nenumărate sînt speciile unei familii biologice, în timpul și spațiul biologic"[4]. Dacă într-un caz, istoria aventurii spiritului absolut poate fi pusă sub marca esteticității, în celălalt, aceleași atribute de „artă" le are „ființa unică" — istoria reală pătrunsă de *ritm și vibrare*, aidoma unei opere de artă sau unui organism perfect"[5].

Totodată, se poate avansa chiar o dublă deschidere complementară la Pârvan. Pe de o parte există în opera sa o estetică *a tăcerii* faptului istoric — preeminentă în *Memoriale* — iar, pe de altă parte, este prezentă permanent o „artă" a istoriei, o esteticitate inerentă a fenomenului istoric (îndeosbi în *Idei și forme istorice*). Cele două planuri fuzionează la nivelul global al concepției sale chiar dacă aparent nimic nu este mai deosebit decît *tăcerea* și *ritmul*. Conexiunea însă există pentru cel care a definit istoria ca *„ritm solidificat în fapte"*.

Pârvan este teoreticianul *ritmului istoric* și astfel și-a și intitulat un studiu intrat în *Idei și forme istorice*[6]. Orice fenomen istoric este un „tact al ritmului etern", iar istoricul trebuie să plece „de la entitatea metafizică a devenirii infinite", de la devenirea cosmică, pentru a coborî la devenirea istorică și a privi fenomenele vieții omenești nu ca fragmente izolate, ci ca părți integrante ale devenirii totale. Se topesc și contopesc în chiar această atitudine elemente ale fascinației stoice în fața organicității încremenite a lumii, a unității indestructibile dintre ordinea cosmică și cea umană, precum și ardoarea mistuitoare a metafizicianului cuplată cu aceea a omului de știință, de a pătrunde în intimitatea genuină a cosmosului material și a microcosmosului. Imaginea sa despre lume este una a interdependențelor organice, a ritmului care este în viața istorică și-n om, lege și frumusețe. „Pentru istoric nu există fapte izolate, ci numai deveniri organice; viață cu început și sfîrșit, unde *complete ale ritmului*, de la inerția completă, prin culmea ritmării intense, înapoi la inerția completă"[7]

Pentru Pârvan ritmul istoric, ca și atitudinea istorică sau cea artistică, filosofică ș.a.m.d., nu e o preexistență, ci o consecință a rațiunii ordonatoare. Viața umanității i se relevă ca o „muzică specific-vibratoare a ritmului" aidoma simfoniei a VII-a alui Beethoven. Iar dacă

nu mult mai tîrziu Pius Servien va pune tot *ritmul* ca principiu al unei estetici universale — însă de pe poziția unui matematician și artist totodată — de ce să nu admitem că, deși într-o formă nedezvoltată *și* nu întotdeauna clară, și la Pârvan *ritmul* în istorie, cel din viață, artă, religie și morală, n-ar putea fi interpretat ca fiind însăși punctul de incidență al tuturor fenomenelor lumii, *forma vizibilă* pe care acestea o primesc, o conțin și-o creează la nesfîrșit, într-un spectacol în care alternează armonia cu dizarmonia, tensiunea cu inerția, ordinea cu dezordinea.

Pentru Pârvan viața însăși e o *sinritmie,* o armonie poliritmică, care este o punere de acord a diferitelor ritmuri [8] de la cele *conservator-vitale* ivite sub amenințarea morții, sau de la cele *generator-vitale*, irumpe din bucuria vieții și pînă la fructele „vieții creatoare spirituale : atitudine istorică, creație artistică, viața morală, cugetarea filosofică, prin care ritmul se obiectivează și se cunoaște pe sine. Există prin urmare în opera lui Pârvan acest strat al unei esteticități a fenomenului istoric, strat în cadrul căruia ideea de ritm istoric este punctul nodal. O asemenea interpretare este posibilă mai ales în ceea ce privește atitudinea istorică prin care ritmul este aperceput, unde explicația este mai largă decît în privința celorlalte forme și atitudini spirituale. „Atitudinea istorică — spune Pârvan — dînd formă vie, inteligibilă și rațională, devenirilor vieții omenește, în toate aspectele și gîndurile ei face din istorie *conștiința de sine a Umanității ca tot*. Prin istorie omul trăiește unitar întreaga viață a trecutului de pînă la dînsul și astfel întreaga comoară a creațiilor omenești stă deschisă individului și maselor contemporane spre a se îmbogăți, înveseli, ferici cu ele“ [9]. Iar pasul de la istoria „conștiință de sine a Umanității“ (autocunoașterii de sine), pînă la cel al autocontemplării de sine a umanității este realizat de Pârvan, ceea ce înseamnă că între atitudinea istorică și atitudinea estetică granițele sînt necesar mobile. Căci „istoria e, ca și religia, arta și filosofia, o atitudine în fața lumii și vieții“.

3.2. Estetica „tăcerii“ și concepția tragică a existenței

Strîns conexată imaginii istoriei ca ritm — „ritm solidificat în fapte“ — este după cum anunțam și concepția istoriei ca tăcere, ca împietrire, ca incomunicare. Estetica tăcerii lui Pârvan[10] are rădăcini adînci în stoicism (Marc Aureliu) și în aderența lui profundă la etosul popular (în care s-a statornicit, prin multitudinea de experiențe, atitudinea de *acceptare a tăcerii*, dar și de regret pentru ceea ce era valoros și s-a pierdut ireversibil, de unde nevoia superioară a celebrării, a comemorării). Totodată estetica tăcerii la autorul Memorialelor s-a construit și cristalizat prin însăși profesia lui de arheolog, de coborîtor la origini, de înviorator prin reamintire a vremilor de mult apuse, supuse inexorabil ireversibilității obiective a timpului. El a resimțit cu durere — stare derivată din luciditate — condiția specială a istoricului chemat să reconsttiuie civilizații dispărute, să refacă din

fragmente și mărturii, disperate și obscure protoistoria sau istoria unui popor. Scriind *Getica* și lucrînd pe șantierul de la Histria, Pârvan a fost desigur și fascinat de rezultatul muncii sale — și îndurerat de dispariția pentru totdeauna a oamenilor vechii Dacii. Sentimentul copleșirii și contemplării tragice [11] este mărturisit cu acuitate mai ales în *Memoriale* cînd sînt evocați morții dragi, printre care împăratul Traian și eroii războiului de întregire națională. Estetica tăcerii înțelease ca gest uman-fundamental de propiere necesară prin evocare și explicare de timpurile apuse și de personalitățile defuncte, se articulează coerent în interiorul eseurilor lui Pârvan cu concepția sa asupra tragicului. Astfel, gestul invocării sale la care el știe că cel comemorat nu poate răspunde, fiindcă nu există un „dincolo", o transcendență, este un gest cu semnificație esențialmente *tragică*. Estetica tăcerii este în acest fel o parte integrantă a unei estetici a tragicului. Ajungem pe această cale la un alt strat al operei sale mult comentat : tragicul existenței. Iar dacă autorul ciclului de *Memoriale* și a dialogului platonic *Anaxandros* este considerat pe drept cuvînt ca un precursor al celor care astăzi teoretizează tragedia limbajului — el exprimînd „clar dubla imposibilitate de a comunica cu Incomunicabilul și de a comunica incomunicabilul" — acest lucru apare perfect asanblat la ceea ce Vianu numea, însă din 1928, „seriile de intuiții sintetice... rezumabile într-o concepție tragică a lumii" [12]. Axul demonstrației pârvaniene în problema tragicului existenței îl constituie admiterea ca a unui dat a singurătății morale a omului [13], singurătate asigurată pe de o parte de vitregia, de asprimea practică a vieții și, pe de altă parte, de dualismul ființei umane. Paradigma tragediei clasice grecești — omul realizează că este prins în legile implacabile ale cosmosului și că este totodată responsabil de actele sale — cu corolarul singurătății lui în lume și în fața morții individuale, devine centrul nucleal al propriei sale concepții. În alcătuirea acestui nucleu au coroborat nu numai surse clasice, ci însăși condiția sa existențială primară. Căci, după cum spunea un filosof nu mult după dispariția lui Pârvan, „cînd un intelectual excepțional descinde direct sau aproape direct din masa poporului, îl pîndește gîndul tragic și uneori îl cucerește. Țăranul trăiește precumpănitor intuiția cosmică și e liniștit... Intelectualul... însă capătă simțul individualului, dar păstrează sentimentul cosmic. Dacă se întîmplă ca aceste două valori să fie egal de intense... devine apt pentru durerea tragică" [14]. Același autor, întregește această idee arătînd că „în adîncimea gîndului cosmic, Pârvan datorează mult... țăranului român, iar, prin cultură, antichității eline" [15]. Același fapt este vizibil și în ceea ce privește cogenerarea reciprocă a celor mai intime atitudini, specifice omului responsabil, față de lume și față de sine, aceea a tragicului și a eroicului, una mai mult în plan contemplativ, cealaltă mai mult în plan practic.

Nu poate fi eludată totodată, nici sursa panteistă a gîndirii sale, prin care se colorează în mod specific tragicul existenței, și în care se găsește atît elanul sufletului patriarhal înfrățit cu universul cît și reflexe ale stoicismului și ale viziunii Renascentiste despre om. Accen-

tuînd fără echivoc ideea singurătății și a morții ca date de nesuprimat ale existenței umane, Pârvan, care a repetat mereu că adevăratul scop al vieții este totuși o necontenită „luptă împotriva morții“ printr-o sforțare de muncă perpetuu creatoare („semenii care nu sprijină viața în ei înșiși și în aproapele sînt apostați și ei otrăvesc societatea, trădează viața și sprijină moartea“) [16] era convins totodată, de sensul afirmativ pe care-l are în ultimă instanță zbaterea umană pentru întruchiparea acelor aspirații ce înnobilează ființa, chiar dacă aceasta poate fi și strivită uneori de contingențe nefavorabile, de jocul necruțător al întîmplărilor nefaste. Necrezînd într-o transcendență, într-o rezolvare fericită pe un alt tărîm, Pârvan acordă credit și inocula cu sens ideea de demnitate umană, de substanță umană inalienabilă [17]. Nu întîmplător deci, Pârvan, care credea în indestructibilitatea speței umane și era convins în același timp, că șansa cultural-eroică a omenirii constă în intensificarea în cadrul fiecărei activități — printr-un proces de spiritualizare — a ceea ce e general-omenesc și a ceea ce e specific ființei naționale, acorda un atît de mare rol conținuturilor, altfel spus *calităților umane de excepție*, exprimate în fapte brute, sau în forme reflectate prin intermediul ideilor artei, moralei, religiei, filosofiei. În aceeași ordine de idei, rezultă că ființează la Pârvan o etică lucid optimistă, o etică ce-și recunoaște rădăcinile intramundane și soluțiile „păgîne“. Concentrat acest crez este astfel exprimat: „nu spera în ceea ce nici stelele, care ne apar veșnic, nu au. Ci adevărul e acesta: fericiți cei care luptă împotriva morții, creînd mereu gînduri și viață, căci fiecare clipă mai mult, trăită în frumusețe, e o întreagă eternitate; fericiți veți fi, cînd veți avea credința că în cosmos nu e nici viață, nici moarte, nici bucurie, nici întristare, ci numai mișcare, numai devenire; din eternitate în nemărginire“ [18]. Tudor Vianu a surprins exact și-n termeni adecvați că aici în acest, cum îl numește el „tragic păgînism recrudescent“ este ceva din e„oricul consimțămînt la viață pe care-l afirma Nietzsche, cînd, pus în fața uriașei și absurdei monotonii a „revenirii eterne“, pronunța un formidabil „da“, primea cu tărie de a reface, împreună cu toată speța și de un număr infinit de ori, experiența dureroasă a umanității. Această afirmare a vieții, despuiată de iluziile căii este bunul pe care Pârvan, împreună cu Nietzshe, îl propune lumii moderne...“ [19].

Concepția lui tragică nu poate fi receptată în nici un caz ca un pesimism dizolvant, disolutiv. În fapt, tragicul presupune — și Pârvan spune explicit acest lucru și atunci cînd se referă la Grecia antică, la Evul Mediu creștin sau la vremurile moderne și la istoria de lupte a poporului nostru — nu disperarea și dispariția pur și simplu ci afirmarea prin chiar dispariție și confirmarea omului cu sens înălțător prin chiar „căderea“ sa. Viziunea tragică nu este echivalentă cu suferința și distrugerea; ea irumpe și se cristalizează dureros în conștiință odată cu faptul că tocmai purtătorii valorilor prețuite unanim sînt cei care suferă și sînt nimiciți. Iar, cum arăta mai departe Vianu, care a fost printre primii ce-au analizat acest aspect și-a sesizat cu acuitate esența concepției sale, „această structură a realității nu împuținează, nu scade energia lui morală, nu devastează sufletul tragic. În fața vieții pe care a

recunoscut-o dureroasă și nedreaptă, sufletul tragic se simte, dimpotrivă, acordat eroic, căci adorația valorilor care constituiesc excelența speței noastre crește în măsura compătimirii pe care ne-o inspiră soarta celor ce le întrupează și ne face să dorim pentru noi înșine un destin asemănător. Tragismul presupune deci o metafizică, un fundal de reflecție filosofică asupra constituției realității, *un sentiment pesimist al vieții, dar o atitudine etică afirmativă și eroică* (s.n.)" [20]. Contemplînd acest spectacol al lumii și vieții în care se intersectează legile naturii, ale istoriei, acțiunea, dezirabilitatea și iluzia umană [21], din care se degajă finalmente filonul etic afirmativ — în plan individual, național și general-uman — Pârvan scria în *Parentalia*, comemorînd 18 veacuri de la moartea împăratului Traian : „Un om lovește pe altul numai pentru a-și mulțumi mînia — dar iată, cel lovit moarte și agresorul își risipește propria viață, fiind scos dintre oameni. Un popor e închis de altul prin război, spre a nu mai crește — și iată, poporul închis se întinde peste întregul pămînt prin darurile geniului său de natură pașnică. Decebal luptă să facă un imperiu unitar thraco-dacic și își găsește moartea, distrugerea țării și pieirea întregii vieți politico-naționale a poporului său. Traian distruge Dacia, spre a avea liniște la hotarul Dunării de Jos și a păstra Romanismul din Sudul rîului — și în loc de liniște, care nu ține, se naște un nou popor, care va trăi chiar cînd întregul Romanism oriental se va fi risipit în pulbere. Traian aduce coloniști nenumărați, spre a face o țară romană, în limite romane — și în loc crește o țară Dacă, numai de limbă romană, dar în hotarele dacice și cu sufletul dacic-aborigen — pînă în îndepărtații ei descendenți de astăzi" [22]. Dar, nu numai istoria în ansamblul devenirilor sale are această rezultantă afirmativă, dincolo de toate vicisitudinile, pierderile și cota de suferință. Însăși poporul nostru a structurat, arată Pârvan, pe retina sa axiologică „splendida etică optimistă, păgîno-creștină", atitudine fundamentală simetrică celei a „fatalismului cosmic" [23] a țăranului român. De altfel la Pârvan concepția sa asupra tragicului, în acest înțeles anume, se articulează firesc cu un scop practic pe care el îl viza explicit : afirmarea unei culturi naționale pe temelii trainice, prin activarea unei etici a muncii și prin întărirea unor individualități de excepție prin maximă creativitate spirituală.

3.3. Universalitate și specificitate ; scopul culturii

Am ajuns astfel la un alt strat al operei lui Pârvan ce ne interesează aici, cel al scopului culturii naționale și la specificul acesteia. „Estetica" lui Pârvan fără acest strat de adîncime, care i-a ghidat în fond cele mai intime argumente din toate cele amintite pînă acum, ar fi de neînțeles. Mai mult, se întîlnește în opera sa o fină dialectică a raportului național-universal (generic), cum este normal pentru cel ce a cunoscut atît de bine și simțit atît de puternic istoria tumultuoasă a neamului nostru și care respectă totodată istoria și valorile culturii altor popoare. Postulatul de bază al susținerilor este acesta : „Supremul scop al luptei noastre e spiritualizarea marelui organism social-politic și cul-

recunoscut-o dureroasă și nedreaptă, sufletul tragic se simte, dimpotrivă, acordat eroic, căci adorația valorilor care constituiesc excelența speței noastre crește în măsura compătimirii pe care ne-o inspiră soarta celor ce le întrupează și ne face să dorim pentru noi înșine un destin asemănător. Tragismul presupune deci o metafizică, un fundal de reflecție filosofică asupra constituției realității, *un sentiment pesimist al vieții, dar o atitudine etică afirmativă și eroică* (s.n.)" [20]. Contemplînd acest spectacol al lumii și vieții în care se intersectează legile naturii, ale istoriei, acțiunea, dezirabilitatea și iluzia umană [21], din care se degajă finalmente filonul etic afirmativ — în plan individual, național și general-uman — Pârvan scria în *Parentalia,* comemorînd 18 veacuri de la moartea împăratului Traian : „Un om lovește pe altul numai pentru a-și mulțumi mînia — dar iată, cel lovit moarte și agresorul își risipește propria viață, fiind scos dintre oameni. Un popor e închis de altul prin război, spre a nu mai crește — și iată, poporul închis se întinde peste întregul pămînt prin darurile geniului său de natură pașnică. Decebal luptă să facă un imperiu unitar thraco-dacic și își găsește moartea, distrugerea țării și pieirea întregii vieți politico-naționale a poporului său. Traian distruge Dacia, spre a avea liniște la hotarul Dunării de Jos și a păstra Romanismul din Sudul rîului — și în loc de liniște, care nu ține, se naște un nou popor, care va trăi chiar cînd întregul Romanism oriental se va fi risipit în pulbere. Traian aduce coloniști nenumărați, spre a face o țară romană, în limite romane — și în loc crește o țară Dacă, numai de limbă romană, dar în hotarele dacice și cu sufletul dacic-aborigen — pînă în îndepărtații ei descendenți de astăzi" [22]. Dar, nu numai istoria în ansamblul devenirilor sale are această rezultantă afirmativă, dincolo de toate vicisitudinile, pierderile și cota de suferință. Însăși poporul nostru a structurat, arată Pârvan, pe retina sa axiologică „splendida etică optimistă, păgîno-creștină", atitudine fundamentală simetrică celei a „fatalismului cosmic" [23] a țăranului român. De altfel la Pârvan concepția sa asupra tragicului, în acest înțeles anume, se articulează firesc cu un scop practic pe care el îl viza explicit : afirmarea unei culturi naționale pe temelii trainice, prin activarea unei etici a muncii și prin întărirea unor individualități de excepție prin maximă creativitate spirituală.

3.3. Universalitate și specificitate ; scopul culturii

Am ajuns astfel la un alt strat al operei lui Pârvan ce ne interesează aici, cel al scopului culturii naționale și la specificul acesteia. „Estetica" lui Pârvan fără acest strat de adîncime, care i-a ghidat în fond cele mai intime argumente din toate cele amintite pînă acum, ar fi de neînțeles. Mai mult, se întîlnește în opera sa o fină dialectică a raportului național-universal (generic), cum este normal pentru cel ce a cunoscut atît de bine și simțit atît de puternic istoria tumultuoasă a neamului nostru și care respectă totodată istoria și valorile culturii altor popoare. Postulatul de bază al susținerilor este acesta : „Supremul scop al luptei noastre e spiritualizarea marelui organism social-politic și cul-

tural creator, care e națiunea. Mijloacele întrebuințate de noi sînt exclusiv de caracter social-cultural și pleacă din izvorul unic al idelismului național“ [24]. Apartenența la o națiune este sinonimă unui fapt dat, este o realitate ce nu mai are nevoie de demonstrație. „Ești național în orice creațiune a culturii superioare nu conștient, voit, ci inconștient, fatal. *Dar întocmai cum nu vrei, ci ești, fără voia ta, în opera de artă, liric ori epic, tot așa ești fără să vrei, național, în sufletul tău*“ (s.n.) [25]. În acest context problematic, Pârvan cel interesat permanent de procesul de potențare a virtuților tradiționale înspre nevoile actuale ale lumii, schițează și un portret antologic, foarte viu al sufletului „țăranului daco-roman“ care — spune autorul *Ideilor și formelor istorice*, traversînd adversitățile istorice — s-a păstrat intact. În „cazul poporului nostru... se formează un fel de carapace spirituală, în care sufletul se refugiază... Observatorul superficial vede numai carapacea pietroasă și irentă : în specie fatalismul, insensibilitatea la nevoile unei vieți mai omenești, tradiționalismul, neîncrederea față de orice om sau lucru nou, asprimea și necioplirea în diferite manifestări individual-sociale. Dar observatorul răbdător, care stă și așteptă să iasă din scoica colțuroasă, adevăratul organism, adăpostit înlăuntru, are bucuria de a vedea o ființă foarte fin și complicat, foarte delicat construită, cu nenumărate organe de apercepție variată și puternică a lumei, total nebănuite, numai după aspectul crustei de piatră. Fatalismului cosmic îi corespund splendida etică optimistă, păgîno-creștină, care dă celui nedreptățit siguranța că răutatea nu va rămîne nepedepsită și că deci el poate aștepta cu resignare filosofică această pedeapsă imanentă nedreptății. Insensibilității la greutățile și trivialitățile vieții materiale îi corespunde entuziasta dorință de a se face frumos măcar la zilele mari, care crește înclinările sale pentru arta de toate felurile. Tradiționalismul țărănesc îi corespunde o curiozitate extraordinar de multilaterală, chiar pentru bucuriile total străine de experiența lui principală. Neîncrederea față de orice e nou îi corespunde dorința de a afla taina acelei noutăți, spre a o supune' de unde, un spirit de observație și de critică excepțional de ascuțit, întrecînd adesea cu mult pe cel al omului cult, deprins cu formulele luate de-a gata din cărți. Asprimei în maniere îi corespunde un simț de măsură și cuviință sufletească, cu atît mai puternic, cu cît el nu se poate manifesta extern... [26].

Încrezător în calitatea acestui suflet, caracterizat ca fiind, „de o finețe și mlădiere originară neîntrecută“ [27], Pârvan consideră totodată, că acest „material“ trebuie acordat, convertit, conexat la curentul „cultural evolutiv“ prin care să se obiectiveze „materialul de gînduri general-omenesc“ — ținta procesului de spiritualizare al națiunii. De fapt însă, arată Pârvan, *„calitatea diferită a sufletelor naționale e o entitate de ordin diferențial și potențial, iar nu esențial“* [28]. Recunoscînd că atît „etnografic“ cît și „cultural“ esența diferitelor civilizații naționale e asemănătoare, el nu crede totuși în prelungirea directă, simplă a celor două stări pe care le disjunge foarte abrupt, dar și declară în același timp că „mijlocul unic de a accentua diferențialul e acela de a intensifica genericul“ [29]. Pârvan integrează într-un mod personal prin această

idee, și tot ceea ce derivă din ea, teoria maioresciană a „formelor fără fond". Astfel el critică atît culturalul văzut ca „ceva abstract, simbolic, artificial" fără nici o legătură cu viața națională, cît și încercarea de a etnografia creațiile abstracte. „A lua valori și forme entnografice pentru a exprima valori și forme culturale înseamnă a confunda irremediabil două stări de suflet total disparate și a crea un monstru de civilizație falsă. *Nu forma creează ideea, ci ideea își caută forma*" (s.n.) [30]. Preminența ideii asupra formei („noi avem a oferi instinctului creator al națiunii noastre idei, iar nu forme. Și ideile vor fi imediat roditoare, pe cînd formele vor fi sterile. Idei în sine, idei artistice, științifice, filosofice, sociale, politice, în perpetuitatea lor — critic văzute de transubstanțializare infinit de variată") se justifică prin aceea că forma este considerată ca neasimilabilă („ea e interpretarea națională, specifică, a ideii pure") în timp ce „ideea singură e asimilabilă fiindcă a general-omenească" [31]. Se înțelege în acest fel destul de exact apelul constant pentru ca, în interiorul fiecărei opere create să se înfrățească, ideea pură, care dă valabilitate umană eternă, cu înfățișarea formală, națională, specifică. Aceasta presupune, în plan general-cultural, convertirea prin Universitate a întregii națiuni, „la cultul ideii pure, dematerializarea fără cruțare; spiritualizare entuziastă; cercetare neobosită a realității naționale pentru ce are etern în ea" [32]. Pentru ca națiunea noastră să trăiască universal uman, Pârvan cere depășirea „vegetativului etnografic" în direcția umanizării, „întru sublimul uman, (care) va crea suprema splendoare a culturii creatoare românești. Acordarea întru eternul omenesc a creatorului îl va face să crească pînă la simbolul veciniciei fiecare element superior prelucrabil vieții noastre naționale. Și cîntăreți divini ai frumosului, profeți incomparabili ai adevărului, vor da viziunea sublimului în forma... ritmată română, tuturor popoarelor și tuturor timpurilor" [33].

Prin teoria sa asupra specificului național s-au luminat o serie de aspecte, care apoi n-au trecut neobservate, în primul rînd evaluarea pozitivă a fondului tradițional daco-roman, ca și încercarea reușită și personală de a stabili elementele de originalitate și universalitate ale culturii noastre populare. Totodată, în această ordine de idei, deși uneori Pârvan are tendința de a separa, ceea ce numește starea „etnografică" de cea superior culturală, acest fapt trebuie judecat mai degrabă ca o repudiere a civilizației și culturii contemporane lui, orientată predilect spre valori materiale, spre satisfacții mărunte, hedoniste și mercantile ('Iubirea ideii e un lirism deplasat în lumea în care timpul e sinonimul banilor'). Cerința lui de a se spiritualiza maximal creațiile culturale și de a crea individualități puternice, tocmai prin aderența la acest cult al ideilor pure, al dezvoltării în fața acestora pînă la uitarea de sine, are în concepția sa, darul de a se realiza simultan, atît fondul ideatic al creațiilor tradiționale (nu forma căci aceasta este unică și ireductibilă) cît și conținutul etern-uman. Astfel practic, în substanța ideală a operelor și-n ideile asimilate de personalități va ființa trecerea firească de la ceea ce are *valabilitate particulară* la ceea ce ale *validitate universală*.

3.4. Estetica explicită

Pârvan nu este însă revendicabil estetician, doar implicit, ci și explicit. Cazul său probează încă odată că, la Estetică se poate ajunge pe multe căi, „calea regală" fiind totuși aceea a apetenței pentru filosofia frumosului și a competenței în imperiul artelor. Condițiile acestea Pârvan le întrunea. În primul rînd, avînd o formație spirituală puternic orientată înspre ceea ce este general în viață, istorie, creație umană și fiind înclinat să abstractizeze mereu, Pârvan n-a rămas indiferent la nici o mare problemă a filosofiei (raportul spirit—materie, unitate și diversitatea formelor spirituale, dialectica etern—relativ — în formularea sa „eternicie—vremelnicie" sau „nimicnicie") și în acest fel el nu putea ocoli estetica. Însăși ontologia sa — căldită pe un monism energetic ce-l situează în prelungirea lui W. Ostwald și C. Rădulescu-Motru — are ca element central „legea unică', devenirea veșnică, la care avem acces prin creația subiectivă denumită de el *Ritm.* Creație a „rațiunii mele ordonatoare" și văzut prin „iluminare transcendentală". Ritmul este conceptul esențial al ontologiei pârvaniene. Circumscriindu-i notele definitorii, modalitățile-i de ființare diverse, recurge — după cum am văzut, și nu întîmplător — la atributele totuși estetice ale ritmului. În același timp, în viziunea sa legătura indisolubilă dintre ceea ce există, ceea ce se cunoaște și ceea ce are valoare nu poate fi înțeleasă fără implicarea categoriei de Ritm. Putem astfel lumina și estetic întreaga sa filosofie generală implicată în operă, filosofia sa a istoriei, concepția sa asupra operei de artă.

În al doilea rînd, Pârvan stăpînea destul de bine, sub raportul informației și al formării un gust adecvat, rafinat, atît o artă a simultaneității (sculptura), cît și una a succesiunii, muzica. Articularea ideilor estetice generale la domeniul artei se face cu predilecție la aceste două domenii, la care se adaugă desigur, înrudirile necesare, pe de o parte, arhitectura, iar pe de altă parte, literatura și arta dramatică. Drumul este însă nu de puține ori inversat. Se ajunge la o întărire sau confirmare a unui postulat estetic, sau etico-estetic prin utilizarea unor exemplificări artistice.

Motive au fost deci suficiente pentru ca Pârvan să fie încadrat printre esteticieni. Al. Dima nu avea, dealtfel, nici o ezitare cînd îl trecea într-o istorie a gîndirii estetice din România în 1913, N. Bagdazar cînd îi acorda un substanțial număr de pagini în *Istoria filosofiei românești* în 1941, sau Tudor Vianu care-l vedea în triplă ipostază de istoric, filosof și estetician, la un an numai de la dispariția sa.

Totodată, orice reevaluare a gîndirii sale estetice nu poate suprima concepția lui Pârvan asupra creației spirituale, în genere, a celei artistice și estetice în mod special. Să remarcăm din nou că, pentru el creația umană valoroasă nu poate fi admisă decît prin intermediul coeficientului, a nucleului etic afirmativ. În diverse contexte, el cerea cu insistență o funcție etică oricărei creații și din această exigență primară poate fi înțeleasă și conceperea tragicului și a sublimului de către autorul *Memorialelor.*

Creația este condiționată atît conștient — după Pârvan — prin intermediul weltanschaung-ului creatorului, cît și inconștient, factorul hotărîtor fiind în acest din urmă caz, *inspirația*. Interesant este faptul că, autorul nostru, nu tratează inspirația sub conul cercetării psihologice — unchi al analizei, atunci și după aceea mult bătătorit prin psihanaliză în primul rînd. Fidel pe tot parcursul premisei sale a posibilității eternității prin creație spirituală și culturală, al creației saturate de nucleul etic al „vieții superior senine", Pârvan ne înfățișează inspirația, numai (în mod exclusiv) în funcția ei *metafizică* de revelatoare a eternității. Definițiile și caracterizările date *inspirației* din această anume perspectivă se apropie într-un mod surprinzător, la prima vedere, de ceea ce va susține H. Bergsau în *Les deux sources de le morale et de la religion*, peste un deceniu (1932).

Conceperea inspirației ca „iluminare transcendentă", ca „marea iluminare" va provoca ulterior, la critici o reacție destul de frecventă. Astfel, Al. Dima nu părea a avea ezitări cînd, reamintind însemnătatea cardinală pe care o acorda inspirației Pârvan, adăuga imediat: „ceea ce era foarte firesc pentru un mistic ca el" [34]. Partea tare însă, după păererea noastră, sensul major al conceperii metafizice a inspirației constă, în acest caz, nu în utilizarea unor termeni precum „marea iluminare" (termeni folosiți nu întotdeauna în mod riguros într-un limbaj declarat eseistic), ci, în încrederea pe care Pârvan o avea în puterea (și inconștientă desigur) a spiritului uman de-a transcende dat-ul, inerția istoriei, și a formelor culturale instituite. În acest fel, conceperea metafizică a inspirației nu implică neapărat echivalarea concepției sale cu misticismul.

Un loc aproape la fel de important printre factorii determinați ai creației îl are, în ramificatele-i demonstrații, uneori nu îndeajuns subordonate unei grile metodologice deplin clarificate, cuncepția despre lume și viață a artistului, filosofului, istoricului etc. Prin intermediul operei de artă, ca și prin opera filosofică, istorică, cea religioasă se manifestă atitudinea față de viață, perspectiva individuală și individualizată a artistului, viziunea sa personală, inconfundabilă despre lume. Apropierea față de concepția romanticilor, cei germani în special, cu privire la locul artei în configurația formelor spirituale s-a produs într-un fel firesc la Pârvan care năzuia să acorde statut conoscitiv tuturor preocupărilor spiritului, arta fiind cunoaștere genuină, primară, originară.

Un factor conștient care se topește în creație și-i dă substanță valorică este, după Pârvan, poziția omului față de propriul eu. Sublimul, cea mai etică dintre categoriile estetice are, astfel o întemeiere în însăși capacitatea sufletului individual de a se uita pe sine și de a se abandona „gîndului obiectiv", înălțînd omul înspre eroic, monumental. Nu se întîlnește în acest caz o teorie dezvoltată a sublimului, dar este evident că „tonul sublim", opus celui „meschin" (fundamentul tipologiei se desconspiră și mai mult a fi de natură etică) este dorit de Pârvan ca o prezență indispensabilă artei adevărate, mari, ca și oricărei producții spirituale superioare, a axului substanțial al culturii noastre naționale [35].

Aceste straturi ideatice evidențiate în contextul mai larg al unor dezbateri de filosofia istoriei sînt întruchipate în idei ce țintesc înspre o concepție personală asupra menirii artei. Pare să se producă la acest nivel un dezacord între ceea ce spusese anterior, cu privire la locul artei în *Idei și forme istorice* și ceea ce se afirmă în *Laus Daedali* (Tăcere). În primul caz încrederea în cunoașterea prin artă și în rolul ei transpare din notațiile-i uneori precise și concise, alteori răsfirate și marginale.

Nu este însă eludabil reversul, iar Pârvan a dus la limite în estetica deceniului trei, tocmai raționamentul negativ. Să amintim numai că „estetica sa a tăcerii" face parte integrantă din concepția asupra tragicului existenței. Pârvan înaintează cu premisa tăcerii ca „centru al lumii", ca „Zeul Necunoscut" și în planul estetic propriu-zis. Prelungirea raționamentului privește însăși deficiențele expresiei artistice, căci imaginea artistică nu reușește să dea echivalența perfectă a „gîndurilor și patimilor ce se zbat în noi". Critica bergsoniană a expresiei artistice, dar mai ales a judecății științifice se topește la Pârvan într-un aspru rechizitoriu adus simbolului noțional și celui artistic. În acest spirit va afirma fără echivoc : „numai judecata... în gospodărească ei așezare a tuturor celor cunoscute sau necunoscute, după o logică fină și-a făcut semne înțelese de toți" [36]. (Memoriale, p. 112). Arta rupe o parte din vălurile vieții și ale comunicării inevitabil parțiale din relațiile interumane, dar și dă în același timp măsura neputinței sale de-a comunica totuși „incomunicabilul", ireductibila simțire, trăire individuală.

„Formele" artei, opera în unicitatea ei îi apare într-un fel aidoma simbolului conceptual, cît timp —se consideră — se produce o reducere a infinitelor diversități a trăirilor individuale la o singură, singulară expresie Pârvan nu ia în seamă însă ilimitarea simbolică a operei ivită în momentul receptării, nu sesizează faptul că în momentul receptării o multitudine de perspective subiective irump în contactul direct, nemijlocit cu „forma unică', „opera unică", și că, în acest proces se realizează o dezmărginire a sufletului individual, că, finalmente se deschid noi zone de comunicare, altfel imposibil de imaginat, în absența operei de artă.

Gîndul său în această privință se continuă prin anihilări parțiale a punctului de vedere sceptic avansat. Arta prin limbajele ei specifice, mai apropiate de judecata care „solidifică" adevărul (literatura) sau mai îndepărtate de aceasta (lirica, muzica) și deci mai adecvate „cunoașterii centrului lumii care este tăcerea", trebuie să concure la refacerea pe o linie mereu ascendentă a finalității vieții : „lupta pentru a *cuceri* (s.n.) tăcerea". Opțiunea pentru muzică [37] și stilul liric revelator pentru a sparge tăcerea și incomunicarea este astfel motivată. Prin plasarea muzicii și a stilului liric într-o postură privilegiată, Pârvan se întîlnește cu intuiționismul bergsonian și toată tradiția filosofică anterioară (pitagoreismul, romantismul german, de asemenea cu Schopenhauer. Nietzsche etc.) și cu estetica simbolistă europeană și românească. Mai trebuie adăugată aici și propria sensibilitate și pregătire pentru marea creație muzicală preclasică, clasică și modernă.

Ideile sale estetice nu pot fi izolate de fundamentul heraclitian [38] al metafizicii propuse în scrierile amintite pînă acum. Într-un mod care-l diferențiază de majoritatea esteticienilor din perioada interbelică, Pârvan „atribuie creației artistice o funcție etică și cosmologic-genetică, dar constată în cele din urmă că aceasta nu poate fi (totalmente (n.n.) îndeplinită din pricina deficiențelor organice ale expresiei“ [39]. Evident că, gînditorul nostru pune în ecuație contradictorie, pe de o parte, misiunea dezirabilă a artei de-a fi o atitudine în mare parte liberă în fața lumii și vieții și cvasineputința artei de a dinamita prin propriile-i mijloace „centrul lumii“ — „tăcerea“. Cu toată doza de scepticism implicată, ideile sale în cîmpul esteticii noastre nu pot fi taxate cu ușurință, fără să greșim, na „noțiuni contradictorii“ (e vorba în primul rînd de sintagma „artă a tăcerii“ incriminată și de Al. Dima) [40]. Am sugerat, pe parcursul sinuozității gîndului pârvanian și luminările, clarificările pe care le aduce prin chiar susținerile sale mai puțin bătătorite, mai puțin obișnuite la acel timp. Cu vremea, o parte din ideile sale, precum și unele sugestii oferite de contextul discursului său eseistic, liber de canoane și rigori, au intrat în uzul esteticilor ulterioare : existențialiste, psihanaliste, sau chiar fenomenologice. Astfel spiritul său genial a venit la întîlnire fără drept de apel cu ideile majore care i-au succedat.

NOTE

[1] Vasile Pârvan *Getica, O protoistorie a Daciei*, București, Cultura Națională, 1926, p. 647.

[2] N. I. Herescu, *Pentru clasicism*, Fapte, idei, oameni ; 1926—1936, Craiova, Editura „Ramuri“, 1937, p. 127.

[3] G. Călinescu, *Ulysse*, E.P.L., București, 1967, p. 38. Articolul apărut în *Universul literar*, XLIV nr. 26.

[4] Vezi pe larg în N. Bagdasar, *Istoria filosofiei moderne. Filosofia românească de la origini pînă astăzi*, vol. V de N. Bagdasar, Traian Herseni, S. Bârsănescu, București, 1941, p. 351—369.

[5] Iată una din aceste analogii (ca să nu mai vorbim de faptul că însăși *Getica* în arhitectonica ei interioară prin care urmărim „forma“ ideilor, poate fi receptată sub latura ei estetică) dintre viața umană și opera de artă : „În infinitatea variațiilor de ritm cosmic, ca o notă pierdută în simfonia sferelor, e ritmul vieții umane. El e *unic* (s.n.)... : în toate singure el urcă și coboară, se grăbește și întîrzie, se unisonizează și se contrapunctează, deopotrivă de categoric și fatal în artă ca și în politică, în religie ca și în știință, în economie ca și în filosofie“. În : Vasile Pârvan, *Idei și forme istorice*, Patru lecții inaugurale, București, Ed. „Cartea Românească“, MCMXX, p. 133.

[6] Vasile Pârvan, *Idei și forme istorice, Patru lecții inaugurale*, București, Editura „Cartea Românească“, 1920, MCMXX. Volumul cuprinde capitolele : I — *Datoria vieții noastre* ; II — *Despre valorile istorice* ; III — *Despre ritmul istoric*, IV — *Anaxandros*.

[7] Vasile Pârvan, *op cit.*, p. 50.

[8] „Biruința ordinei a euritmiei, asupra tumultului, a aritmiei, e opera rațională a ritmului conștient individualist creator la rîndul lu de idei ritmice sociale pe baza cunoașterii sau a intuiției geniale în *oceanul interdependențelor ritmice* (s.n.) (în : Vasile Pârvan, *op. cit.*, p. 149).

[9] Vasile Pârvan, *op. cit.*, p. 124—125.

[10] V. Nicolae Balotă, *Monumentul lui Vasile Pârvan*, în : *De la Ion la Ioanid. Prozatori români ai secolului XX*, Ed. Eminescu, 1974.

„Tăcerea este — arată Balotă — în viziunea cosmic-etică a lui Pârvan, însuși — centrul lumii" — (p. 91).

[11] „De acolo ochii tăi vor vedea (din văzduhul senin și curat — n.n.), încă mai limpede, întreaga icoană a lumii și vieții, dar nu vei mai respira miasmele aducătoare de somn, inerție și moarte ale putreziciunii materiei care dospește în adîncuri. Și solitudinea calmă a cerului te va reînvăța olimpicul ritm constant al eternului netulburat de moarte, al legilor veșnice după care trăiește, Infinitul, din care, în lumina eternă, răsfrîntă în spațiile interastrale, se răsfrîng în sufletul nostru ideile, spiritul, viața".

[12] Tudor Vianu, *Vasile Pârvan și concepția tragică a existenței*, în : *Idealul clasic al omului*, Ed. Vremea, București, 1934, p. 116.

[13] „Singurătatea *gravă* cu clopotul rar în noapte, Singurătate *bună* ca izvorul răsărit în pustie, Singurătate *largă* ca zborul speranțelor noastre tu ne trezești la viață, tu ne înveți ce e moartea, tu ne arăți iertarea, tu ne împaci cu Destinul, tu ești înțelesul vieții ca formă eternă a Lumii" (citat după Valerian I., *Cu scriitori prin veac*, E.P.L., 1967, „De vorbă cu Vasile Pârvan", p. 156).

[14] Vasile Băncilă, *Tragicul lui Pârvan și tragicul modern*, în : *În memoria lui Vasile Pârvan*, p. 34.

[15] Vasile Băncilă, *op. cit.*, p. 31.

[16] Tudor Vianu comentînd această idee arată că Pârvan considera că „o asemenea sîrguință istoria o desfășoară efectiv și rezultatul ei e cultura omenească" *(op. cit.*, p. 124).

[17] *„Căci înțelesul vieții umane nu este estetic, ci etic* (s.n.). Nu animal frumos, ci animal bun are a deveni omul...", în : Vasile Pârvan, *Memoriale*, Ed. „Cultura Națională", București, 1923, p. 153.

[18] Vasile Pârvan, *Idei fundamentale ale culturii sociale contemporane*, în : Arhiva pentru studiul și reforma socială, anul I, București, 1919, p. 27.

[19] Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 35.

[20] Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 95.

[21] „Omul crede că pentru dînsul natura va înfrîna legilei ei, le va da alt curs, le va duce pe drumul pe care ni s-a părut în slaba noastră experiență că ar putea fi, măcar accidental, minate" ,*Memoriale*, „Cultura Națională", București, 1923, p. 170).

[22] Vasile Pârvan, *Parentalia*, în *Memoriale*, Cultura Națională, București, 1923, p. 170—171.

[23] Vasile Pârvan, *Idei și forme istorice, ed. cit.*, p. 23.

[24] Vasile Pârvan, *Idei și forme istorice, ed. cit.*, p. 20.

[25] Vasile Pârvan, *Idei și forme istorice, op. cit.*, p. 27.

[26] Vasile Pârvan, *op. cit.*, p. 23—24.

[27] Vasile Pârvan, *op. cit.*, p. 26.

[28] Vasile Pârvan, *op. cit.*, p. 27.

[29] Vasile Pârvan, *op. cit.*, p. 28.

[30] Vasile Pârvan, *op. cit.*, p. 29.

[31] *Idem*, p. 31.

[32] *Idem*, p. 35.

[33] *Idem*, p. 34—35.

[34] Al. Dima : *Gîndirea românească în estetică, Aspecte contemporane*, Sibiu, 1943, p. 57.

Același autor arată că : „Într-o prezentare a aspectelor principale ale esteticii noastre contemporane, numele lui nu poate lipsi, el alăturîndu-se cu demnitate capitolului mistic al esteticii românești" ,*op. cit.*, p. 54).

[35] Astfel sublimitatea va fi pentru el, moment necesar în orice înaintare național-culturală autentică și rezultat fiind al acesteia „toată puterea, *latentă în națiunea noastră* (s.n.), în creare nouă, de luminare a lumii cu o nouă lumină, are a fi fructificată de acest *gînd al sublimului*. Din iubirea pentru *ideea-forță*, din avîntul către idealul vieții biruitoare a morții, se va naște singura formă, singura existență concretă a supremei noastre culturi care... să dea nemurirea vieții spirituale, etern-valabile și faptei geniului națiunii noastre" *(Idei și forme istorice, ed. cit.*, p. 41).

[36] Vasile Pârvan, *Memoriale, ed. cit.*, p. 112.

[37] „Pentru mine, mărturisea el, muzica e o necesitate... *Visez la o viață în care toate faptele ar fi pătrunse de muzică* (s.n.) (în : *Gîndirea*, 1927).

Vezi pe larg în : Al. Zub, *Pe urmele lui Vasile Pârvan*, Editura Sport-Turism, București, 1983, p. 261 și urm. Acest istoric este, în fapt, cel mai complet și pertinent analist al întregii creații pârvaniene.

[38] V. în acest sens și observația lui Al. Dima din 1933 formulată în studiul *Gînduri despre lume și viață la Vasile Pârvan :* „Prin afinitate sufletească s-a refugiat în doctrinele în care ființa învinge neființa, infinitul finitul, eternicia nimicnicia, spiritualul materia. A actualizat valorile spirituale adecvate structurii sale sufletești și le-a opus cu splendid curaj și înaltă mustrare tendințelor degradatoare ale vremii" (In : *Aspecte și atitudini ideologice*, 1933, „Datina" Turnu Severin, p. 116).

[39] Al. Dima, *Gîndirea românească în estetică. Aspecte contemporane*, Sibiu, 1943, p. 62.

[40] În afara interpreților citați ai creației părvaniene îi amintim, după Al. Zub și pe alții nu mai puțin semnificativi pentru o reevaluare din punct de vedere estetic a acestei opere pe : Al. Busuioceanu, *Alegener*, în *Gîndirea* VII, 1927 ; Ion Nestor, *Spiritul lui Vasile Pârvan*, în Banatul, Timișoara, II, 1927 ; Mircea Eliade, *Vasile Pârvan*, în *Cuvîntul*, III, 1927 ; Dan Botta, *Pârvan și contemplația istorică*, în *Gindirea*, XV, 1936 ; Ion Zamfirescu, *Vasile Pârvan teoretician al istoriei*, 1942 ; Em. Condurachi, *Vasile Pârvan, opera și gîndirea sa istorică*, 1957 ; Răzvan Theodorescu, *Problème de l'art ancien dans l'oeuvre de Vasile Pârvan*, 1965 ; Eugen Todoran, *Gînduri despre lume și arta în Memorialele lui Vasile Pârvan*, 1967 ; Radu Vulpe, *Vasile Pârvan, istoric al antichității clasice*, 1967 ; G. Vlăduțescu, *Elosul pârvanian*, 1967 ; D. M. Pippidi, *În jurul corespondenței lui Pârvan*, 1972 ; Em. Condurachi, *Vasile Pârvan și Benedetto Croce*, 1972 , Grigore Pop, *Vasile Pârvan : virtualitatea stoică a tragicului*, 1973 ; Ion Vartic, *Vasile Pârvan și măștile sale*, 1973 ; Virgil Emilian Catargiu, *Vasile Pârvan, filosof al istoriei*, Ed. Junimea, Iași, 1982 ; Vasile Vetișanu, *Vasile Pârvan, idealul uman și valorile vieții*, Ed. Albatros, București, 1983 (vezi în acest sens Al. Zub, *Vasile Pârvan, bibliografie*, București, 1975) și *op. cit.*, p. 358—363).

ESTETICA EXPLICITĂ

1. ESTETICA ÎNTRE FILOSOFIA LITERATURII ȘI ȘTIINȚELE PARTICULARE ALE ARTEI (C. Leonardescu)

În orice cultură există personalități ce și-au pus în grade diferite pecetea asupra înaintărilor în plan artistic, științific, literar, filosofic. Unele contribuții se dovedesc, în timp, adevărate monumente, stîlpi fermi de susținere ai culturii naționale, iar autorii lor sînt, pe drept, beneficiari ai recunoștinței mereu reiterare a posterității. Dincolo însă de cei care formează această categorie se întinde un alt grup, de cele mai multe ori mai numeros, al celor care, lipsiți de geniu, nu însă de talent, hărnicie, competență, recsponsabilitate a actului intelectual, au creat în sfera spirituală, au întreținut și impulsionat un climat cultural propice afirmării progresului. Istoriile diverse, ale filosofiei, artei, științei etc., îi consemnează firesc, la loc de frunte pe cei din prima linie, pe deschizătorii de drumuri, dar nu sînt uitați — în întreprinderile exhaustive de acest gen — nici cei ce onorează planul secund, nu însă și secundar al creației culturale naționale.

Poziția lui Constantin Leonardescu în această imagine schematică este mai degrabă aceea a celui care și-a asumat singur, consecvent și tenace, timp de decenii, în primul rînd, rolul de transmițător avizat al informațiilor din varii domenii. A fost cel care plecînd de la această bază, n-a uitat nici un moment mai ales în partea din urmă a vieții și activității, să încerce „ceva nou" în planul interpretărilor, soluțiilor teoretice și chiar al sintezelor. Există pentru explicarea acestei situații atît date care țin de necesitățile obiective ale culturii noastre la sfîrșit de secol XIX — cînd se cereau, în mod presant acoperite prin cursuri universitare multe domenii anterior tratate sporadic, nu întotdeauna sistematic — cît și elemente care țin de structura personalității lui C. Leonardescu. Astfel, dacă mulți dintre contemporanii lui din corpul didactic universitar se exersau și-n domenii mai „practice", precum viața politică a vremii, el, se pare, n-a aspirat decît să fie profesor, un profesor bun și atît. Tocmai de aceea, poate, nici nu are o biografie care să impresioneze prin fapte care să șocheze într-un fel sau altul lectorul contemporan.

Născut în anul 1846 la Craiova (3 decembrie) a fost un elev eminent în cursul primar și secundar. A urmat cursurile proaspetei, pe

atunci, inaugurate Universități bucureștene obținînd licența în litere și filosofie cu teza *Metodul în științele fizico-naturale, exacte, morale și politice*. Tînărul ce abia trecuse de 20 de ani tratează în cuprinsul primei sale lucrări principale teme de logică formală. Va și publica studiul doi ani mai tîrziu (1868). Imediat după terminarea facultății va fi profesor la liceul „Mihai Viteazul" din Capitală. Ucenicia didactică de aici își pune amprenta asupra stilului său de muncă intelectuală ulterior. Mereu, și după intrarea în învățămîntul superior va fi solicitat să elaboreze cursuri pentru licee. Legătura sa de o viață cu învățămîntul acum a început. Preocupat de ideea perfecționării profesionale pleacă la Paris pentru întregirea studiilor. Cum se întîmpla în mod frecvent cu mulți tineri români ai vremii ajunși pe malurile Senei, urmează cursurile facultății de drept. Se gîndea probabil atunci la o carieră juridică fiindcă teza susținută în 1872 conținea note explicative asupra articolelor corespunzătoare din Codul Napoleonean în codul românesc. După revenirea în țară, la vîrsta de 26 de ani este numit profesor de istoria filosofiei la Universitatea din Iași. Îi urmează la catedră lui Titu Maiorescu ce părăsise în acel an învățămîntul pentru o lungă perioadă de timp. Desigur că nu simpla consecuție este „vinovată" pentru constanta inamiciție purtată de Maiorescu celui ce-i urmase la catedră. Sînt motive ce țin de structura personalității celor doi oameni. Oricum. „umbra" lui Maiorescu și inevitabila comparație pe care studenții o făceau între ei n-a fost de natură să-l inhibe pe C. Leonardescu în activitatea sa. Cel puțin nu evident. Urmează două decenii pline de acumulări, de sistematizări didactice, practic, în toate disciplinele filozofice predate la Universitate.

La început, concomitent, preda filosofia și la *Institutele Unite*, pentru ca apoi să propună și să țină la Universitate cursuri de istoria filosofiei, logică, etică, estetică, psihologie. C. Leonardescu este cel dintîi ce ține la Iași, la noi în țară, un curs universitar de sociologie, drept pentru care a și fost omagiat ulterior de generosul și onestul C. Dimitrescu-Iași ce-a deschis un asemenea curs la București ca și de Dimitrie Gusti întemeietorul „Școlii Sociologice de la București" ce i-a recunoscut și certificat peste decenii, această prioritate. Solicitat să predea întregul spectru de discipline filozofice, C. Leonardescu se va pregăti temeinic, metodic și va fi la curent cu direcțiile noi din cercetarea vremii. Se remarcă astfel la Iași cu o lucrare semnificativ intitulată *Filosofia față cu progresul științelor pozitive*, la bază un discurs pronunțat la 26 octombrie 1876 cu ocazia solemnității aniversării Universității dovedind interes major, clar afirmat pentru „noua conexiune" filosofie—știință într-o epocă caracterizată după cum se știe — printr-o crescută încredere în știință și printr-o desconsiderare a „virtuților" tradiționale recunoscute ale „vechii metafizici". Opțiunea sa pentru colaborarea celor două forme spirituale în vederea realizării unui „sistem armonic pe care umanitatea-l așteaptă" va constitui — cu ușoare și într-un fel firești ezitări — axul tuturor întreprinderilor sale teoretice : „Știința contemporană, în fapt — arată Leonardescu — tinde ca și în trecut a se uni cu filosofia. Mersul progresiv al științelor pro-

beză că unitatea științei a devenit o trebuință și un principiu absolut al conștiinței filosofice.

Acest principiu a pătruns atît de profund în știință și în inteligență încît știința care ar nesocoti acest principiu, n-ar mai fi știință, precum, de asemenea, nici filosofia care nu s-ar baza pe acest principiu ar fi lipsită de obiect și n-ar mai fi filosofie“ [1].

O asemenea declarație de principiu va deveni principiu metodologic mai ales după 1882 cînd publică în *Convorbiri literare* articolul *Darwin și știința contemporană*. Pînă atunci însă primul său curs de psihologie știință pentru care Leonardescu avea certe disponibilități intelectuale și nu în ultimul rînd o înclinație puternică intitulat *Psihologia experimentală. Cu o introducere generală la filosofie și la studiul special al psihologiei, Studii asupra omului considerat ca ființă conștientă, afectivă, inteligentă și morală* (1879) va depune mărturie, mai degrabă pentru o perspectivă tradițională, pentru interpretarea vieții psihice și a proceselor conștiente prin grila metafizicii. Desigur că, decantarea propriei poziții nu putea să se producă dintr-o dată. Să nu uităm că, Leonardescu însuși audiase atît cursuri de metafizică cît și lecții în cadrul cărora demersul pozitiv se opunea categoric celui dintîi. Aplecat spre științe și interesat de acestea (de obicei, psihologie, fizică, matematică etc.), cunoscător în același timp și al istoriei filosofiei universale, al progresului realizat de gîndirea filosofică în genere, fascinat cînd de-o perspectivă, cînd de alta, nu putea să se decidă ușor și aceasta se vede mai ales în perioada de început. I se poate imputa lui Leonardescu o asemenea cale ? Nu, deoarece ea a fost cea care pentru el — și nu numai pentru el ci, și pentru mulți alți gînditori ai respectivei perioade — s-a impus ca normală etapă de tranziție, luînd în seamă cadrul spiritual al epocii și posibilitățile de alegere pe care le avea la dispoziție. În fapt, între debutul său ca filosof, în *Revista contemporană*, din 1873 cu un mic articol ce oscila între spiritualism și pozitivism și amintitul studiu din 1882 despre Darwin se întinde perioada clarificării după, care, la puțin timp după V. Conta, încearcă să pună bazele unei metafizici materialiste, destul de consecvent susținute în operele viitoare. Fidel consecvențelor sale și ține, de altfel, un curs de istorie a materialismului, probabil singurul de acest gen din epocă. Iarăși este, de asemenea, interesant că, Leonardescu acordă un loc important pozitivismului și evoluționismului odată cu intrarea sa la Junimea în 1879 și mai ales odată cu începerea colaborării la *Convorbiri literare* (1882—1895). De altfel, poate că nu este deloc lipsit de semnificație faptul că în același an, 1882, și Titu Maiorescu ținea Conferința *Darwin și progresul intelectual*.

În cazul corifeului Junimii însă, actul acesta de interes pentru evoluționism nu va juca un rol decisiv pentru opțiunea sa filosofică fundamentală, în timp ce, pentru Leonardescu, da. El se va opri de acum înainte predilect asupra implicațiilor jucate de principiile transformismului universal, considerînd că teoria evoluției este destinată să rămînă baze sistemului filosofiei științifice.

În perioada 1882—1892, C Leonardescu parcurge etapa fertilă a aplicărilor și căutărilor, drept care se pronunță rînd pe rînd pe baza grilei metodologice, evoluționiste asumate — asupra raportului dintre metafizică și științele contemporane și asupra incidenței pe care o au noile descoperiri științifice, asupra cercetării și funcționării vieții morale. Leonardescu optează în primul caz, pentru ideea că „totul trebuie reînnoit în metafizică“ [2], sub presiunea descoperirilor din știința contemporană, iar în cel de al doilea caz aplicînd de fapt acest principiu, demonstrează valabilitatea unei „morale inductive“ și aduce contraargumente menite să evidențieze limitele „moralelor deductiviste“, a moralelor înfrățite cu vechea metafizică.

Evoluînd global întreaga sa activitate putem afirma că, după această etapă, urmează ceea ce s-ar putea numi deceniul lui de maxime realizări. Astfel, în ultimul deceniu al secolului, C. Leonardescu, în mod involuntar, desigur, comite o frumoasă simetrie „Publică în cel de-al doilea an al acestuia (1892) *Principii de psihologie*, iar tot cu doi ani de data aceasta însă, înainte de-a se încheia veacul (1898) îi apar *Principiile de filosofia literaturii și a artei*, estetica sa. Sînt lucrările pe care le-a pregătit îndelung și de care, în forul său interior era sigur că vor rămîne și vor fi pomenite în viitor. Prima dintre acestea o indiscutabilă psihologie materialistă va fi mult utilizată de studenți, dar ecourile criticii filosofice contemporane sînt stinse. De abia în deceniul șase al secolului nostru se produce o adevărată reevaluare a acestui manual din perspectiva surprinderii evoluției istoriei gîndirii psihologice românești, a evidențierii momentelor științifice, raționaliste ale acesteia. O soartă oarecum similară a avut și încercarea sa de „tratat“ de estetică. A apărut într-un tiraj mic niciodată reeditat după aceea. A fost, după numai un deceniu și mai bine de la dispariția autorului (1907) foarte puțin cercetat și aproape deloc cunoscut. Așa se face că pe lîngă conul de umbră ce-l înconjoară din partea celorlalți și esteticienii perioadei interbelice, Vianu, Dragomirescu, Ralea — nu-*l* consideră pe Leonardescu decît ca pe un profesor ce-a predat estetica, fără să-l vadă în continuitatea unei tradiții, a unor acumulări și realizări ale gîndirii românești în acest domeniu. Situația aceasta nu este deloc fără explicații. Se știe că — din necesități spirituale profunde ce țineau de edificarea culturii naționale imediat după 1859 — privilegiată devine *critica culturală*, cea avînd o finalitate de pedagogie socială, o pedagogie. în sensul cel mai înalt al termenului, explicit și consecvent urmărită. La estetică, în acest context, se ajunge astfel, în primul și în primul rînd prin critică, printr-o critică, se înțelege, fundamentată pe un număr de teoreme filosofice coerent articulate. Maiorescu a exprimat paradigmatic prin opera sa critică această *stare — necesitate*. Firesc atunci (ca și acum pentru unii) s-a impus ca importantă pentru gîndirea estetică românească această linie. Ea n-a fost însă singura și nici nu putea fi astfel. Aproape paralel s-a dezvoltat și o estetică filosofică, o estetică sistematică care nu pleca explicit sau implicit de la critică ci o cuprindea pe aceasta din urmă ca pe un capitol, important dar nu predominant, al ei. Într-un asemenea cadru se înscrie activitatea de estetician a lui C. Leonardescu. Predecesorii

lui sînt Radu Ionescu cu ale sale *Principii critice* (1861), Simion Bărnuțiu cu *Prelegerile de estetică* (ținute la Iași între 1858—1863), Ion Pop-Florescu cu *Tratat de estetică* în două volume (Iași, 1874, 1887), C. Dimitrescu-Iași cu teza sa de doctorat *Conceptul de frumos* și Ioan Slavici cu *Prelegerile de estetică* ținute la București (1883—1884) și cu *Noțiuni de etică și estetică* (1897). Prin natura împrejurărilor, circulația acestor lucrări, dincolo de cadrele universitare sau ale învățămîntului secundar, a fost destul de redusă. Estetica lui Bărnuțiu curs universitar cvasi-complet, teza lui C. Dimitrescu-Iași ca și prelegerile lui Slavici n-au cunoscut lumina tiparului (în cazul lui C. Dimitrescu-Iași a formei traduse în românește) decît în deceniul opt al acestui secol, deci cu un veac întîrziere. În aceste condiții, doar *Tratatul de estetică* al lui Ion Pop-Florescu și parțial manualul lui Mihai Străjanu *Principii de estetică și poetică* (1898) au circulat și s-au bucurat de oarecare popularitate. Este lipsit de îndoială faptul că, Leonardescu cunoștea bine starea ce-i preceda în cuprinsul elaborărilor din estetica filosofică românească. Dovadă în acest sens stă tenacitatea cu care a urmărit să depășească tot ce s-a scris anterior la noi dintr-o atare perspectivă. Ambiția sa a mers și mai departe : vroia să ofere o sinteză originală, integrînd într-un corpus unitar de demonstrații tot ceea ce i se părea că reprezintă adevărata estetică științifică a veacului XIX.

Pentru a oferi cît de cît o idee cît mai exactă asupra gîndirii sale, a structurii interne a acesteia trebuie să arătăm că temeiul, punctul de plecare al multor demonstrații, îl reprezintă, pe de o parte, așa după cum spuneam la început, aderența sa profundă, neconvențională și declarativă doar la principiile unei filosofii întemeiate pe știință. Pe de altă parte, perfect explicabil pentru atunci, în ceea ce privește domeniul antropologic, el își concentrează atenția asupra biologiei darwinismului, a psihologiei evoluționiste și experimentale și asupra sociologiei, văzută ca știință a faptelor sociale", deci ca o cercetare pozitivă. Aidoma lui C. Dimitrescu-Iași, fascinat la rîndu-i de psihologia fechneriană, Leonardescu găsește multe rezolvări tot plecînd de la această știință, aflată atunci în continuă expansiune și afirmare. Nu greșim dacă susținem că, cea care i-a luminat mereu cercetarea și în filosofie și în etică și în estetică, a fost tocmai psihologia. Astfel, de pildă, se degajă destul de clar, legătura dintre „concepția sa științifică despre suflet" (cum îi plăcea de altfel, să repete cu rare ocazii) și fundamentele ontologiei sale. Pentru Leonardescu, faptele de conștiință sînt „stările vieții de relație" care au drept bază materială creierul („organul conștiinței este creierul"), iar sufletul „fără a fi o substanță sau o entitate este expresia psihologică a mișcării corpului nostru, produsul miliardelor de stări și tendințe care se nasc în centrele psihice din contactul organismului nostru cu lumea exterioară".

Astfel de premise devin pentru Leonardescu teren de aplicație (cronologic) în primul rînd în etică și apoi în estetică.

Leonardescu predînd „cursuri de morală" (se poate certifica faptul că, cele vorbite erau prelegeri centrate pe relevarea ideilor mai însemnate din istoria eticii universale) era preocupat atît de partea teore-

tică a disciplinei (principii metodologice, raportul explicativ—normativ etc.) cît și de evidențierea stării morale a societății contemporane lui în urma sesizării mutațiilor apărute în comportamentul social și cel individual. Lucrarea specială rezervată eticului se intitulează semnificativ *Morala inductivă. Știința conduitei omenești* (1885) În același an într-un articol, *Idealul popoarelor în secolul nostru,* publicat în Convorbiri literare, atinge în treacăt „problema morală", pentru ca, în paginile aceleiași reviste, cîțiva ani mai tîrziu, 1892, să tipărească densul articol *Criza actuală a moralei.* Leonardescu îmbină fericit perspectiva moralistului cu cea a cercetării pozitive a moralei, nu desconsideră cu totul meditația ce s-a dovedit perenă cu privire la condiția morală a omului. (Marii moraliști ai lumii, pe de o parte, și Kant îndeosebi, pe de altă parte ca și Aristotel, sînt subtextual mereu prezenți), dar este convins și încearcă și pe alții să convingă, că „adevărata morală" poate fi explicată satisfăcător în primul rînd, prin apel la datele furnizate de aceeași agreată biologie evoluționistă, de psihologie și sociologie. Ca orice știință pozitivă morala trebuie să realizeze trei feluri de studii : a) să observe obiceiurile și tendințele oamenilor, după cum naturalistul observă caracterele și deprinderile animalelor ; b) să inducă din faptele morale și sociale legea conduitei omenești determinînd astfel regulile activității morale întocmai ca fizicianul care caută în fenomenele naturii, legile mișcării materiei ; c) în fine, să conceapă idealul mersului omenirii : legea datoriei și a progresului statornicind regulile unei igiene morale care ar favoriza tendința noastră către civilizație „către scopul suprem sau către binele ce trebuie să atingă"[4].

Asemena exigențe ridicate cercetării în etică, de manieră strict științifică vor fi completate de Leonardescu și cu reevaluarea unor cîștiguri ale eticii tradiționale pe care le va articula primelor. Astfel, după cum s-a arătat, „în teoria moralei, Leonardescu a receptat variate influențe venite în special din partea sistemelor de morală teleologică : *Aristotel cu etica Nicomahică,* utilitarismul etic (în special H. Spencer, dar desigur și J. Bentham), teoria morală a școlii scoțiene, a simțului comun'[5].

Atari premise diverse se îmbină în cazul autorului *Moralei inductive* în apărarea și legitimarea în plan teoretic a inductivismului pozitivist, a utilitarismului etic, prin argumente ce țin de dezvoltarea recentă a științelor, dar luîndu-l totodată ca argument și pe Aristotel cu morala sa teleologică. Astfel, el îl urmează îndreaproape pe Stagirit cînd afirmă că „tendința eternă a activității omenești către un scop este faptul comun care ne face a concepe legea conduitei omenești"[6].

Pentru Leonardescu, morala reprezintă studiul tendinței omenești către un scop sau către un bine ce ar deriva din adevăratele tendințe ale naturii omenești. Aceste tendințe pot fi cunoscute prin cercetarea constituției organice a omului, a influenței chimice și a mediului social asupra acestuia, căci „orice idee morală se naște din starea socială ; în stare de izolare nici o idee morală nu poate să apară în mintea omului"[7].

În plan practic, Leonardescu, deși este vădit nemulțumit de efectele devastatoare ale egoismului, de exacerbarea individualismului în

societatea vremii, optează pentru „evitarea extremelor“ pentru păstrarea statu-quo-ului social politic : „binele societății este ordinea ce trebuie să domnească între toate puterile sau elementele constitutive ale societății“ [8], iar conceptul după care trebuie să ne conducem — spune autorul *Moralei inductive* — se poate formula astfel : „viața socială este binele ce implică în sine și binele nostru propriu“[9]. Leonardescu a crezut că știința trebuie să opereze permanent cu modelul unei societăți perfecte, echilibrate, construite pe baza cunoașterii extremelor, a exagerărilor din viața socială și din om și pe evitarea acestora. În acest fel el împărtășește ideile-cadru ale concepției junimiste dar și cele afirmate de liberali în această privință. Calea de mijloc i se pare cea mai sigură. Într-un fel mutatis mutandis, tot astfel va proceda Leonardescu, și în estetică, precum anterior în etică.

Temeritățile sale teoretice sînt brusc cenzurate atunci cînd este vorba de aplicații radicale și la viața practic-reală. Idiosincraziilor sale din morală le corespund altele similare în judecățile sale „cumpănite“ din estetică. Ceea ce frapează și astăzi lectorul cînd analizează *Principiile de filosofia literaturii și artei* este aria problematică extrem de vastă vizată de C. Leonardescu. Ceea ce s-a observat în celelalte cazuri cînd ne-am referit la filosofia generală, psihologie și etică este valabil în cel mai înalt grad în estetica sa. Leonardescu vroia să fie atotcuprinzător ca un filosof tradițional, dar să și integreze în sistematica sa datele științifice ale vremii de care era fascinat. Se poate spune că prin formația clasică aspira spre erudiție, iar prin pregătirea științifică năzuia spre vigoarea demonstrației reci și a experimentului obiectiv. A vrut și-a putut să le îmbine și combine, finalmente să le înfrățească și în *Principiile filosofiei literaturii și artei*. Cel ce afirma în *Filosofia față cu progresul științelor pozitive* că „mecanica nu poate înlocui metafizica și fiziologia nu poate invalida științele psihologice (că) numai cu științele pozitive nu putem începe nici termina edificiul științific (căci) viitorul științei depinde de *acordul* (s.n.) spiritului științific și filosofic destinate prin natura lor a se uni și completa“ [10], credea de asemenea că estetica se poate pozitiva beneficiind simultan și de ceea ce s-a impus ca valid, în timp, în filosofia artei. Un asemenea fundal metodologic, ca și poate, necesitățile de-a acoperi programa analitică, îl determină pe Leonardescu să acorde o pătrime din carte istoriei gîndirii esteticii universale, cealaltă parte constituind expunerea propriu-zisă a ceea ce el numește „estetica nouă“. Amintind faptul că, la momentul apariției, cartea I-a, în fapt, *Istoria esteticii*, reprezintă cea mai amplă întreprindere de acest fel efectuată la noi, nu putem să nu remarcăm caracterul extrem de sistematic al prezentărilor ca și percutanța și claritatea aprecierilor și încadrărilor sistemelor și ideilor estetice analizate. Istoricul filosofiei se mișcă liber, stabilește conexiuni, influențe, interferențe, fie că este vorba de analiza teoriei frumosului la Platon, de concepția aristoteliană sau cea platoniană, sau de radiografierea „idealismului psihologic“ francez, a școlii scoțiene (Fr. Hutcheson, Reid, Dugald Stewart), a celei germane (Baumgarten, Winckelmann, Lessing, Kant, Hegel, Schopenhauer). Comparativ cu recentele istorii ale esteticii

universale cercetarea lui Leonardescu în acest domeniu, aprecierile sale judecățile sale critice, rezistă și astăzi, ceea ce nu-i puțin lucru.

Propria-i poziție în estetică Leonardescu și-o expune cu claritate în capitolele *Problema esteticii contemporane și starea studiilor de estetică în veacul nostru* în partea sugestiv intitulată *Estetica nouă față de cea veche*. După el, estetica nu s-a putut dezvolta în mod deplin decît în momentul în care psihologia începe să se organizeze pe baza științelor biologice desprinzîndu-se de metafizică. Prin urmare, estetica fiind o știință biologică nu se poate afirma decît prin aportul acestor științe, în primul rînd a psihologiei. Cum Leonardescu era la curent cu identificările păgubitoare, abuzive din trecut nu vroia să comită aceeași greșeală confundînd estetica cu psihologia. „Estetica — ne avertizează el — se înrudește mai mult cu psihologia, dar trebuie să rămînă deosebită de ea prin cercetările sale speciale. Este o greșeală... de a crede că studiind psihologia vom cunoaște în același timp și estetica. Psihologia se ocupă cu viața sufletească în general, abstracție făcînd de aplicările sale practice neinteresante, pe cînd estetica trebuie să se ocupe într-un mod special cu viața sufletească din punctul de vedere al emoționalității sale estetice. În estetică trebuie să ne dăm seama de starea emoționalității noastre, determinată de factorii estetici, care se asociază fără știrea noastră, spre a ne face să ne uităm pe noi și lumina aceasta. Este vorba, în această știință, de studiul vieții noastre, surprinsă în momentele sale de admirare față cu natura, cu producerile artistice și literare și în pornirile sale de a-și exprima această stare de emoționalitate prin creații de tot felul“ [11].

Leonardescu va defini obiectul esteticii drept studierea vieții sufletești din punctul de vedere al tendințelor sale de a se dezvolta cu ajutorul artei și al creațiilor estetice, atingînd cel mai înalt grad de perfecțiune. „Această știință studiază omul emoționat, entuziasmat de dorința de a se dezvolta, — ori de cîte ori instinctele sale interioare de conservare sînt satisfăcute și ori de cîte ori este împins a-și exprima și comunica altora starea emoționalității sale care determină jocul armonic al facultăților sale“ [12]. Pentru Leonardescu, în această ordine de idei problema esteticii este dual㠄 pe de o parte bio-psihologică (individuală) și, pe de altă parte, sociologică (socială). Tot la acest nivel al clarificărilor primare Leonardescu ne arată că această „știință filosofică“, estetica, studiind omul din punctul de vedere al emoționalității sale estetice — din timpuri străvechi și pînă astăzi — este interesată de analiza unor fenomene psihice complexe numite estetice „spre a le raporta la o *lege generală estetică*. Fuziunea perspectivei psihologice cu a celei sociologice, a palierului individual cu a celui social, Leonardescu o estimează ca fiind calea adevărată „ce trebuie urmată de noua estetică“. Sub „forma sociologică“ ea ne va arăta chipul în care omul se unește cu semenii săi într-o comunitate de sentimente, pe care geniile le exprimă idealizîndu-le cu ajutorul artei“, pentru ca finalmente, estetica să ne arate în ce mod omul împins de emoționalitatea sa se uită pe sine, pentru a-și reprezenta în imaginație cuprinsul unei vieți pe deplin fericite. Arta și literatura ca fenomene ale creației indi-

viduale a geniilor ce posedă o geneză și o funcționalitate socială devin astfel — pentru Leonardescu care nu obosește să repete mereu această idee — „obiectul concret“ „de căpetenie al esteticii“. Leonardescu nu respinge prin aceasta, ci, din contră integrează în obiectul ultim, vast al esteticii, frumosul, cel natural și cel creat de om, deci întinsa împărăție a esteticului extra-artistic, a creațiilor exprimate în forme sensibile. Aidoma însă unor predecesori iluștri, precum Hegel, de pildă, sau a unui urmaș întru estetică, cel numit „profesorul de estetică al culturii românești“, Tudor Vianu — Leonardescu limitează din rațiuni de eficiență metodologică cîmpul său de investigație, de analiză doar la domeniul artei și literaturii. Corolarul acestei opțiuni : estetic este filosofia aplicată la artă și literatură. Cum însă receptarea obiectelor artistice și a creațiilor literare nu depinde doar de o singură facultate psihică, ci de întreg aparatul psihologic al omului, obiectul de artă exprimînd starea noastră de liniște sufletească, de joc armonic al tuturor facultăților, Leonardescu găsește că, în mod firesc, estetica va fi o dezvoltare și o aplicare a psihologiei la artă și literatură. Adevărata estetică științifică fiind cea literară și artistică aceasta nu va fi nici metafizică, nici formalistă, ci, istorică, sociologică și critică. Leonardescu va urmări, plecînd de la aceste premise să aducă argumente pentru carcterul intramundan — „al lumii acesteia“ cum îi place să spună — al creației artistice și estetice („încercarea de a obiectiva frumosul prin identificarea lui cu Dumnezeu este zadarnică“), drept pentru care analizează evoluția artei de la formele sale preistorice, trecînd prin forma simbolică (idee hegeliană desigur) a popoarelor orientale, prin cea clasică veche elină și romană, arta generată de creștinism, pentru a încheia cu analiza romantismului (romanul psihologic, cel sociologic) și cu arta naturalistă, cea contemporană autorului. Această parte nu este o simplă istorie a artei și literaturii cum s-ar părea la prima vedere. Leonardescu își aplică chiar la acest nivel teoremele sale filosofico-estetice întemeiate pe știință. Lucrurile nu sînt însă foarte simple. Astfel, dacă, pe de o parte, grila metodologiei științifice adoptate îl împinge să considere că naturalismul va deveni în viitor baza artei și a literaturii, baza idealului artistic și literar, pe de altă parte, Leonardescu, care vroia cu tot dinadinsul să păstreze autonomia artei față de știință, și, care era, în același timp solidar, mai degrabă în judecățile sale cu frumosul de tip clasic — clasicist, caracterizat prin armonie, măsură, echilibru, proporție, seninătate, se vede nevoit să-și corecteze tot timpul judecățile, să le flexibilizeze, inclusiv în ceea ce privește valoarea naturalismului.

În densa și metodica parte a treia intitulată *Problemele esențiale ale esteticii contemporane*, Leonardescu disecă într-o manieră realmente modernă — prin apel la științele bio-psihologice și sociologice — factorii *subiectivi* ai frumosului (reflexele, instinctele, senzațiile, ideile) și cei *obiectivi* (mediul fizic și cel social). Genialitatea creatoare, condițiile psihologice ale creației, problema invenției în artă, a inspirației, structura imaginației îl preocupă, de asemenea rezervîndu-le paragrafe substanțiale, ca și unor teme „la ordinea zilei“, precum raportul artă—stat și artă—morală. Leonardescu nu ezită să se pronunțe nici în

disputa „artă pentru artă“ și „artă utilă“ (nu spune tendință). Este un prilej pentru el de-a-și aplica propria perspectivă. „Scopul artei — arată Leonardescu — nu poate fi emoțiunea *interesată*, ordinară, nici emoțiunea *necondiționată*, care nu ține de nici o lege. Aceste două soluții nu pot fi adevăratele inducții ale esteticii evoluționiste. Neapărat, între cele două doctrine estetice contradictorii „arta pentru artă“ și „arta utilă“... există, după părerea mea un loc pentru o nouă doctrină : *arta supusă legii generale estetice*. După această nouă doctrină, scopul artei este de a ne emoționa, în conformitate cu legea generală, artistică, care este aceea a evoluției, aplicată în artă, ce implică în sine *ereditatea*, *adaptarea* la *mediu*, în fine, finalitatea : uitarea *de sine* înaintea unei lumi creată de artă ca manifestare a unei vieți superioare, născută din prisosul forțelor noastre vitale“ [13].

Desigur că această idee ca și multe altele ce se degajă din opera sa nu reprezintă decît o încercare de a scoate din impas cercetarea estetică și de-a sincroniza mereu cercetarea cu problemele „fierbinți“ ridicate de obiectul artei și literaturii, de creația estetică în genere. Limitele sale sînt în mare limitele oricărei estetici evoluționiste și în acest fel credem, trebuie apreciată contribuția sa la dezvoltarea gîndirii noastre estetice. Este lipsit de îndoială însă faptul că Leonardescu a realizat — după cum avizat afirma Gh. Epure în Istoria filosofiei românești — două sinteze semnificative, una în etică și alta în estetică“ primele de acest gen din literatura filosofică din țara noastră. chiar dacă nu le putem acorda un certificat de originalitate necondiționată [14]. Viitoarele și deplinele originalități însă au avut la temelie, indiscutabil, și *Principiile de filosofia literaturii și artei*, a lui C. Leonardescu.

Omul și profesorul Leonardescu au lăsat impresii convergente asupra celor ce l-au cunoscut ; el întrunea simultan, atît rigoarea academică în activitatea sa de predare, cît și o anumită atitudine de raportare afectivă la unele personalități pe care le trata cu apelative familiale atît în exprimarea orală, cît și în scris. Marele Iorga ce i-a audiat cursurile diverse și a participat se pare, la seminariile conduse de el, îl numește, peste ani amintidu-și în „*O viață de om*“, „*coconul* Costachi Leonardescu“ și îi face un portret destul de viu : „capul rotund, cu ochelari se concentra în gura largă, cărnoasă în care erau nesfîrșită bunăvoință și un optimism naiv... omul citise fără îndoială, era la curent cu filosofia franceză, pe care mi-o punea în mînă, pînă la cercetările experimentale ale lui Binet, fără să uite pentru aceasta cultul celor vechi... Făcea seminarii și era atent la părerile noastre chiar cînd avea de a face cu gluma, pe care nu o înțelegea, sau o făcea că nu o înțelege“ [15].

Cel ce nu numai că l-a cunoscut, dar i-a și urmat întru multe disciplina la catedră, Ioan Petrovici, îl va caracteriza poate cel mai exact dintre cei ce s-au pronunțat asupra lui : „Dacă ar fi să caracterizăm — arată filozoful român — cu o singură vorbă, activitatea filosofică scrisă de C. Leonardescu nu am putea, cred, s-o numim mai bine decît *activitatea profesională*. Și aceasta mai puțin pentru motivul

înțeles de la sine că o bună parte din scrierile sale slujeau ca manuale didactice... cit pentru un alt cuvînt de o ordine mai înaltă. Ca tînăr instruit și ambițios cum era, întors în țară (de la Paris) putea să lucreze cu totul altfel, de cum a lucrat. E cu neputință ca în tot cursul studiilor sale să nu-i fi rămas în fundul inimii nemulțumite vreun punct de controversă filosofică care să-i pară că se poate mai bine elucida, să nu fi observat cum teorii și explicații propuse se pot împerechea laolaltă, sfîrșind lumini pînă mult mai departe. Ar fi putut să caute a duce gîndul altora mai departe, să scrie cărți cu titluri absolut chinezești pentru conaționalii lui de atunci. Ar fi putut să uite unde se află și ce dorește celor de un neam cu el și mai puțin învățați ca dînsul în știința ramurii lui.

Ar fi putut să facă toate acele lucruri, fiindcă... instruit și ambițios era. De fapt, Leonardescu a lucrat altfel. A urmărit să răspîndească în țara românească și în limba românească elementele fundamentale ale științei sale, care în acea vreme era aici ca și necunoscute.

A pus în fața conaționalilor săi mai toate problemele filozofice, le-a arătat ce se poate spune despre ele, le-a spus și cum se numesc. S-a făcut profesor în cel mai larg înțeles al cuvîntului. A urmărit să creeze — alături de alți animați de aceleași gînduri — atmosfera necesară unei mișcări filosofice în țară. A spus în genere lucruri știute aiurea, dar străine pentru noi — fără ca în această operă — mai puțin strălucitoare cînd judeci fără de inimă — să dispară cu totul însușirile sale personale, gîndul său și putința noastră de a-l prețui pe drept“ [10].

Dacă acesta este portretul cunoscut în genere doar de filosofi se poate spune că nici studiile de referință despre el nu au abundat, deși este clar, acum că timiditatea de care-l făcea „vinovat fără vină“ Ioan Patrovici, în a se pronunța și a da sinteze teoretice nu se confirmă în nici un caz atunci cînd este vorba de gîndirea sa estetică unde evident a fost cel mai îndrăzneț.

Sînt relativ puțini cei ce i-au analizat opera. Ioan Pop Florantin îi analizează în *Frumusețea liniară și frumusețea omului* (1897) în cîteva pagini contribuțiile de pînă atunci în estetică, în timp ce N. Vaschide este printre puținii care analizează la doi ani după apariție, într-un studiu special, *Principiile filosofiei, literaturii și artei*, iar Marin Ștefănescu în a sa *Filosofie românească* (1922), îl vede numai pe latura spiritualistă a activității sale.

Secvența interbelică îl ignoră cu excepția, poate a lui G. Călinescu, care-i acordă cîteva rînduri într-un studiu intitulat : *Știri despre Maiorescu și contemporanii săi : Bonifaciu Florescu Ioan Pop Florantin și Matilda Culger.*

Prima reevaluare vine din partea psihologiei printr-un studiu elaborat de Marian Bejat : *Un manual românesc de psihologie românească la sfîrșitul secolului XIX* (1956).

Gîndirea sa filosofică și estetică intră în conul de lumină al analizei prin Ion Iliescu (*Gîndirea estetică românească*, 1976) prin referințele și analizele datorate lui Grigore Smeu, Gh. Stroia, Ion Ionași, Ioan Pascali, Gh. Epure, Ioan Ungureanu, Virgil Constantinescu.

Mai ales Ion Iliescu și Grigore Smeu, vor dovedi o preocupare constantă de a nu-l „uita" pe Leonardescu, de a nu eluda contribuțiile sale la gîndirea estetică românească.

De la altitudinea pe care timpul o conferă se poate degaja o dreaptă judecată (cea atît de mult îndrăgită, de altfel, de esteticianul analizat de noi) asupra lui Leonardescu.

Tot Ioan Petrovici găsim că este cel mai aproape de o caracterizare obiectivă. Acesta conchide în pomenitul mai sus articol : „Fără să fie un reformator în practică, care să facă din cunoștințele sale arme de izbire și de îndreptare, a manifestărilor rele și formelor false ce coplesește bietul suflet al țării — mărginit în sfera teoretică curată, ajută într-o măsură serioasă la înfiripărea unui mediu filosofic în țara românească. Fără să aibă talentul cuvintelor fulgerătoare și a predicei morale s-a silit să întărească simțul datoriei prin exemplara sa activitate profesională".

În trecutul cultural al țării noastre, munca lui a însemnat ceva. Cu timpul poate n-o să se mai zărească. Cuprinsul cărților sale se va găsi în altele frămîntat și mai bine, într-o limbă mai frumoasă.

Iar de creat nu a creat așa că să rămîie pomenit pentru vecie.

Nici un erudit al țării noastre însă, scriind în orice vreme despre mișcarea filosofică română, nu va putea să treacă peste numele lui Leonardescu, fără să-și zdruncine reputația erudiției sale. Și desigur acesta este un lucru care nu se poate spune de numele orișicui" [17].

Să adăugăm că munca lui a însemnat ceva nu numai pentru trecutul cultural al țării noastre, ci și pentru prezentul ei, căci acel trecut pe care *și el* l-a inoculat cu valoare și direcție, a pregătit acest prezent. Și de aceea istoria se rescrie mereu.

NOTE

[1] C. Leonardescu, *Filosofia față cu progresul științelor pozitive*, Iasy Tipografia Theodor Balassan, 1876, p. 50.

[2] „Trebuie — arată Leonardescu — dar să se combată numai metafizica care n-ar ține seamă de adevărurile ce izvorăsc din faptele procurate de știința contemporană, nicidecum *metafizica științifică*. Aceea ce fac aceasta nu înțeleg deloc originea și scopul acestei științe, nu înțeleg rolul său în organismul științei". Deci desconsiderarea metafizicii se referă doar la „vechea metafizică", nu la „cea viitoare, științifică" : În : *Introducțiune la Metafizică* I, *Metafizica, religiunea și știința*, în : *Convorbiri literare*, an XVIIII, nr. 8, 1884, p. 325.

[3] C. Leonardescu, *Principii de psihologie, Încercare de a da formă sistemică rezultatelor noilor cercetări și experiențe psihologice*, București, Ed. Socec, 1892, p. 251.

[4] C. Leonardescu, *Morala inductivă, Știința conduitei omenești*, Iași, 1885, p. 1.

[5] Gh. Epure, *Istoria filosofiei românești*, vol. I, ed. a II-a, Ed. Academiei, București, 1980 p. 709 (capitol dedicat lui C. Leonardescu).

[6] C. Leonardescu, *Morala inductivă, ed. cit.*, p. 70.

[7] C. Leonardescu, *Idem*, p. 15.

[8] C. Leonardescu, *Idem*, p. 46.

[9] Cîțiva ani mai tîrziu, C. Leonardescu avea să arate : „Omul este din punct de vedere moral, eea ce sînt *ideile* și ideile sociale corespund cu deprinderile sale contractate în societatea în care ne-am născut... Fiecare om este pînă la un punct oarecare, produsul societății din care face parte, este rezultatul influențelor doctrinelor dominante". În : C. Leonardescu, *Criza actuală a moralei*, Morala și știința contemporană, „Convorbirile literare", an XXIV nr. 7, 1890, p. 874.

[10] C. Leonardescu, *Filosofia față cu progresul științelor pozitive*, 1976, p. 63.

[11] C. Leonardescu, *Principii de filosofia literaturii și artei. Încercare de estetică literară și artistică*, Tipografia Națională, 1898, p. 172 (v. reeditarea din 1988, E.S.E., p. 135—136).

[12] C. Leonardescu, *op. cit.*, p. 172—173 (ediția din 1988, p. 136).

[13] C. Leonardescu, *op. cit.*, p. 436 (ediția din 1988 p. 313).

[14] Gh. Epure, *op. cit.*, p. 719.

[15] Nicolae Iorga, *O viață de om așa cum a fost*, Ed. Minerva, 1976, (ed. îngrijită de Valeriu Râpeanu și Sanda Râpeanu), p. 139—140.

[16] Ioan Petrovici, *Activitatea filosofică a lui C. Leonardescu*, în *Aspecte din filosofia contemporană*, Editura „Studii Filosofice", București, f.a., p. 59.

[17] Ioan Petrovici, *op. cit.*, p. 63.

2. ESTETICA „INTEGRALĂ“ ; PROPUNERI ȘI DESTIN
(Mihail Dragomirescu)

Acum, ca și în deceniile care au urmat apariției *Științei literaturii* (1926) cei familiarizați cu acest domeniu îl consideră pe autorul *Integralismului* ca esteticianul pur-sînge, necontaminat de alte ingrediente. Or, este evident că și el a plecat de la critică, sau de la necesitățile criticii culturale, ca și maestrul său Titu Maiorescu, și a ajuns la estetică, dar nu la o estetică fundată pe critică, ci la una de sorginte filosofică nu numai în premise, ci și în întreaga ei alcătuire, de la rădăcini și pînă la ultimele consecințe, într-un fel propriu, cum s-a remarcat adeseori, el a dus la ultimele concluzii de ordin teoretic și metodologic, ceea ce era cuprins în opera maioresciană.

Avea dreptate să afirme Tudor Vianu cînd îl omagia în 1939 : „ideile lui Dragomirescu se dezvoltă din temelia asigurată de Titu Maiorescu. Autonomia esteticului este marea cucerire a lui Maiorescu care alcătuiește și cadrul în care se înscrie activitatea fostului meu profesor. Ideea autonomiei esteticului, adică ideea despre dreptul creației estetice de a fi prețuită în ea însăși, fără raportare la o valoare de un alt ordin, este principiul care asigura D-lui Dragomirescu posibilitatea de a fixa un tip nou în cultura românească. Față de o artă autonomă devenea posibilă în cultură autonomă, o critică guvernată de singurele principii estetice. Trăgînd aceste consecințe, se poate spune că D-ul Dragomirescu este primul critic literar român care nu avea să facă decît critică literară...“ [1]. Ceva similar nu întreprinsese nici Maiorescu care pentru a asigura autonomia esteticului a trebuit să întreprindă critica întregii culturi. Autorul *Științei literaturii*, a demonstrat contemporanilor posibilitatea criticii literare estetice [2]. Observațiile lui Vianu sînt fundamentale. Într-adevăr el n-a vrut să facă decît critică, dar făcînd numai critică a ajuns să creadă numai în estetică. Căci, un concept al unei critici pure, neatinse de nici un „sediment“ psihologic și de nici un „rest“ istoric nu putea să fie, pînă la urmă solidar decît cu o estetică la rîndul ei necontaminată de nici o altă formă din registrul formelor spirituale primare. Ca atare factorii *ideogenetici* — propria autodezvoltare a gîndirii noastre estetice de la generația postpașoptistă încoace — și cei *elogenetici* — elementele extranee aparținînd corpusului social și cultural — ce-au germinat, prin maturizări succesive, nevoia de teorie cuprinzătoare în domeniul frumosului și artei (litera-

turii) au conlucrat la trecerea lui Dragomirescu de la o critică estetică, întemeiată maiorescian, la o estetică sistematică și speculativă, care să întemeieze ea însăși critica și sensul creației autentice. Faptele par simple acum, dar să nu uităm că, „temperamentul de gînditor raționalist, analitic și deductiv al lui Dragoirescu s-a manifestat într-o atmosferă intelectuală de-a dreptul *ostilă* (s.n.). Căci, cei treizeci de ani ai elaborării sistemului au fost tocmai aceia în care s-au întărit pozițiile iraționalismului, pluralismului pragmatist și filosofiei intuiției. Într-o vreme în care Dragomrescu constituia un sistem static, în care sînt căutate prototipurile invariabile ale operelor literare și locul lor într-o largă clasificare, realitatea părea a fi devenit curgătoare pentru privirile filosofiei cu mai mult succes acum. Devenirea devenea categoria universală, în timp ce Dragomirescu încerca să gîndească opera literară în afară de relațiile ei temporale“ [3]. Oricum, ceea ce e sigur e faptul că, Dragomirescu a avut, se pare, de timpuriu — Maiorescu nu s-a înșelat deloc nici de data aceasta asupra lui cum nu s-a înșelat cînd l-a apreciat cam în aceeași perioadă pe P. P. Negulescu, autorul *Psihologiei stilului* (1896) devenit apoi istoric al filosofiei universale, și autor al celebrei *Filosofii a Renașterii* (1911) — vocație pentru filosofia sistematică și pentru construcția sintetică în cîmpul esteticii. Aceste aptitudini ale sale s-au evidențiat încă din primele studii [4], dar „excesiva“, se spune atunci și mai tîrziu, „obsesia“ de a explica și analiza totul, făcînd apel la „vechile“ clasificări filosofice și la „noile“ metode științifice, părea sortită eșecului și ridicolului, totodată. Situație oarecum ingrată, trebuie să recunoaștem, să fii partizan recunoscut sau nu, dar efectiv al filosofiei și esteticii tradiționale, și să fii, în același timp, și apărător, mai mult, promotor al științei literaturii, într-o perioadă în care, deja, lumea credea că nu mai prea există punți de legătură între metafizică și cercetarea pozitivă. „Drama“ lui în cercetare, cu rădăcini în dezvoltarea specifică gîndirii noastre estetice, critice și filosofice, va fi aceea a timpului, care pregătea, „viclean‘ cum e (în sens hegelian), conjuncții între filosofie și știință, nebănuite de unii atunci. Încrîncenat subiectiv împotriva tuturor „adversarilor“ și sigur că drumul ales nu este greșit, Mihail Dragomirescu nu va renunța la „calea sa“. Ea se va contura tot mai temeinic pe parcurs, iar fiecare înaintare îl va motiva suplimentar, în viitor, pentru continuare. În fapt, și acest lucru ni se pare mai mult decît semnificativ, în 1925 — cînd își publica volumul *De la misticism la raționalism*, deci cu numai un an înaintea *Științei literaturii* — el stabilea, fidel spiritului său clasificator sistematic, trei etape în cultura modernă a României : una *pragmatic-imitativă* „a lui Heliade“, perioada *asimilatoare* a junimismului și cea *creatoare*, „generația de la 1900, generația lui Eminescu“, „prima perioadă de adevărată creațiune a neamului nostru în perioada lui culturală“ [5]. Desigur că, etapa ultimă, în care și el se situa, trebuie să-și merite emblema, aceea de a fi proeminent a *creației* prin producții recunoscute.

Înainte de a radiógrafia sistemul său estetic, să notăm cîteva susțineri preliminare ale filosofului nostru, ce au valoare pentru surprinderea poziției sale, a atitudinii sale în epocă și mult după aceea. Astfel,

fiind raționalist prin structură, Mihail Dragomirescu are încredere nu numai într-un *sistem* de gîndire logic constituit în cele mai fine detalii, ci, ia poziție împotriva oricărei imixtiuni a „antilogicului", și „antiraționalismului", care, după cum singur observă, „de aproape douăzeci de ani frămîntă mișcarea culturală". Ca un autentic filosof tradițional, pe linia deschisă de greci și aidoma lui Maiorescu, stabilește locul central al *adevărului* în sanctuarul valorilor spirituale superioare, care trebuie să iradieze în manifestările culturale. Interesant în această ordine de idei este faptul că, apărătorul autonomiei esteticului, cel ce avea să lumnieze estetic însăși premisele filosofiei sale, s-a dovedit a fi un rafinat și responsabil analist al tendințelor vremii, în primul rînd prin atitudinea fermă, pe care o ia împotriva celor ce confundau, după percutanta-i apreciere, „impulsul (subiectiv) al sincerității" cu necesitatea obiectivă „a adevărului". „Acum mai mult ca oricînd — va susține el, în *De la misticism la raționalism* — rațiunea și bunul simț au dreptul să reintre în drepturile lor, cel puțin în manifestările culturale. Este timpul ca, printr-o critică rațională, să deprindem conștiința publică cu altceva decît cu impulsurile sincerității ce vrea să țină locul adevărului... E timpul să respingem cu hotărîre... orice falsificare a realității". E timpul să nu cruțăm mai cu seamă pe aceia care, apărați de prestigiu și sub masca unei sincerități, înaintează neadevăruri, dar în același timp își fac o cinste nu pentru că spun adevărul, ci pentru că sînt cu ușurință crezuți"[6]. Se întrezărește în această disociere de planuri, pe de o parte, fundamentul unei critici culturale autentice, întemeiate pe *adevăr* (cît timp i se pare că pentru mulți „elementul principal nu e grija de adevăr, ci plăcerea unei viziuni", există pericolul ca sensul culturii, al segmentelor organice înlănțuite ale acesteia, să fie deturnate de la un mers firesc) și pe de altă parte, se întrevede, în ultimă analiză, încrederea sa în funcția cognoscitivă a spiritului uman. Cel ce va considera în *Integralismul* (1929) că, sînt trei înțelegeri ale lumii, cea *analitică* a științei, cea *sintetică* a artei și cea *concretă* a istoriei[7], va cere în același timp, să nu se producă imixtiuni de sfere între domeniile fundamentale ale spiritului. Astfel, în *De la misticism la raționalism*, analizînd un volum de *Filosofie românească* aparținînd lui Marin Ștefănescu, el reproșează semnificativ: „d-sa nu respectă demarcația precisă dintre filosofie, mistică și religie, trei noțiuni absolut deosebite, întrucît filosofia însemnează înțelegerea lumii prin *rațiune*, mistica, înțelegerea lumii prin *sentiment*, iar religia — înțelegerea lumii prin *voință*"[8].

Ca atare, Dragomirescu, fervent și ferm apărător al autonomiei sferelor spirituale, a esteticului în primul rînd, nu va ezita, și nu a ezitat niciodată să denunțe, din motive cultural-critice, de asanare și însănătoșire spirituală, asemenea din nou lui Maiorescu, „plăcerea viziunii" (care pentru el avea false și nu reale virtuți estetice) căreia i se opunea *adevărul*. Într-adevăr, pînă la urmă, pentru autorul *Științei literaturii*, după cum vom vedea, prin teoria capodoperei, și numai a acesteia, cele două momente vor coincide în mod fericit. Dar acesta este planul estetic al demersului său, cel care, propriu-zis îl va consacra și spre el ne vom îndrepta în cele ce urmează.

Analiza succintă a operei lui Mihail Dragomirescu ne indică faptul că, ea are rădăcini, dar are și coroană, deci o premisă clară și distinctă, care este dezvoltată, pusă în corelație articulată *cu* și *la* o multitudine de încrengături identice. Tendința sa de a cuprinde totul sub cupola filosofiei operei de artă (a capodoperei) și de a subordona finalmente totul unei construcții spirituale, conceptul de *frumos psihofizic* îl va duce inevitabil la o excesivă clasificare, ordonare, ierarhizare, ce va fi mai apoi catalogată ca fiind „stufoasă". Acuzația, în fapt, este suportată mai mult sau mai puțin, pînă la urmă, de orice *sistem* ce duce cu sine ambiția de-a explica exhaustiv și în mod absolut toate problemele legate de natura, de esența frumosului și a artei.

Premisa sistemului său este afirmată încă din perioada începuturilor sale critice, la jumătatea ultimului deceniu al secolului — cînd el refuză pentru valoarea estetică orice determinare concretă istorică. Critica determinismului și a istorismului va fi apoi, după cum se va vedea, norma de bază a întregii sale estetici literare. Sub denominațiunea de „metodă istorică" el înțelegea orice analiză deterministă (de tip H. Taine, de pildă) [9], orice apel la biografie sau la factori social-istorici sau psiho-sociologici care ar genera în ultimă instanță valoarea estetică. În termenii actuali, abordarea lui este solidară a ceea ce s-a conturat ca fiind cercetarea *intrinsecă*, și nu *extrinsecă*, a fenomenului literar și a celui artistic.

S-a spus nu fără temei că „filosofia și estetica integrală sînt derivate dintr-o chestiune de metodă și se vor încheia cu o problemă de metodă [10]. Iar, metoda este indisolubil legată de concepția despre artă. concepție surprinzător de bine elaborată în liniile sale esențiale, încă în studiul scris în 1894, publicat în 1895, *Critica științifică și Eminescu*. Nucleul susținerilor sale, al concepției și al metodei, deopotrivă, îl constituie separația *absolută* dintre *personalitatea artistică* și *personalitatea omenească*. Evident că, o asemenea premisă, consecvent dusă la ultimele consecințe, trebuie să repudieze orice „metodă istorică', orice explicație de factură sociologică sau psihologică. El formulează în multe feluri acest punct nodal al esteticii sale. Astfel, convins ferm de caracterul „de-sine-stătător" al „Științei literaturii", ca al oricărei alte științe, scrie, cu caracter de sentință, de postulat : „Temeiul acestei cerințe îl formează principiul că *personalitatea artistică* face parte din altă lume decît *personalitatea omenească*. Aceasta (personalitatea omenească, n.n.) este în timp, spațiu și cauzalitate, aceea (personalitatea artistică, n.n.) este în afară de timpul, spațiul și cauzalitatea fizică" [11]. Această disjuncție are pentru el un carcter absolut și ea va fi urmată, fără fisuri în demonstrațiile ulterioare, în principal pentru a apăra arta, în fapt, creația artistică de geniu, capodopera, de intruziuni extranee istorice, morale, sociale. În termeni actuali, putem spune că Mihail Dragomirescu este *interesat de operă*, ca entitate unică, ireductibilă, spre care avem acces prin ea însăși.

Astfel, Mihail Dragomirescu se dovedește a fi cel mai ferm, mai combativ și mai riguros apărător al autonomiei absolute a artei și esteticului din întreaga istorie a filosofiei românești. Ideea, preluată de la Maiorescu și, evident, din filosofia clasică germană, va sta tot

timpul la bază și ca țintă de atins a unei rar întîlnite construcții teoretice. Chiar dacă o mare parte din conceptele utilizate, inclusiv cele două amintite mai sus, au fost întrebuințate anterior sau ulterior de alți critici, teoreticieni ai artei, esteticieni, el are meritul incontestabil de a le investi cu semnificații primordiale, apte să-i slujească drept repere metodologice de neocolit. Totodată, se poate afirma că osatura însăși a filosofiei sale integrative este clădită pentru a conduce finalmente la demonstrarea autonomiei esteticului, după cum, nu este mai puțin adevărat că, ideea autonomiei esteticului cere după el, cu necesitate o filosofie integrală. La o asemenea luminare estetică a sistemului său de filosofie integrală — care să depășească atît direcția deductivă cît și cea inductivă — ne trimite în mod explicit însuși autorul *Științei literaturii*, cînd pune problema *caracteristicilor* și a fundamentelor esteticii integrale înainte de a elabora *Integralismul — Dialoguri filosofice* (1929). „Prima caracteristică a esteticii... pe care o numim Estetică integrală este de a recunoaște că această doctrină nu poate fi pricepută în esența ei, dacă în descoperirea adevărurilor ce cuprinde, nu urmărim, în același timp și metoda deductivă și cea inductivă. A doua caracteristică este că, spre deosebire de alte doctrine estetice, ea nu recunoaște ca obiect de studiu științific nici frumosul în *natură*, nici frumosul în *imaginație*. Singura formă a frumuseții, susceptibilă de un studiu cu adevărat științific, este *frumusețea în artă*, frumusețea manifestată într-o formă materială precisă și pipăită, neschimbată și accesibilă cunoașterii tuturor. A treia caracteristică este că, spre deosebire de directiva deductivă, pentru care frumosul reprezintă un ideal obiectiv, mai mult sau mai puțin transcendent, care trebuie ajuns și, spre deosebire de directiva inductivă care nu vede în frumusețe decît o formă mai înaltă a plăcerii ce ne-o dau simțurile superioare, văzul și auzul — estetica integrală nu reușește în frumusețe decît farmecul ce ne vine și ne cucerește de la obiectele psihofizice, care, deși străine de propria noastră cunoștință, se sălășluiește intrinsec, devenind parte integrantă din ea. Obiectul frumos este *creațiunea genială*, care, deși ieșită din mintea unuia, conține relațiile universale ale stărilor sufletești umane, și astfel poate fi a tuturor, devenind obiectul *veșnic contemplabil* al conștiinței omenești, care, cu cît o contemplă mai mult, cu atît își dă seama că are a face cu o *ființă organică*, în care toate elementele sînt într-o legătură absolut necesară pentru producerea acelei încîntări superioare numită evoluție estetică. A patra caracteristică, în fine, este că, spre deosebire de doctrinele estetice, atît de complicate și voluminoase, estetica integrală e *simplă*, reducîndu-se, teoretic, la un singur principiu — *principiul unității*. Acest principiu trebuie însă pătruns în adevărata lui semnificație și mai cu seamă aplicat în această semnificație, după care obiectul frumos nu e altceva decît o ființă organică de natură psihofizică pe care trebuie să ne-o însușim în întreaga ei existență“ [12].

Fascinat de sistem, de virtuțile sale euristice și chiar de „frumusețea“ arhitectonicii sale interioare, deci de componenta estetică intrinsecă oricărui adevărat sistem filosofic, Mihail Dragomirescu purcede

la construirea unui sistem care să fie o sinteză între linia deductivă (Platon) și cea inductivă (originată în Aristotel, dar dezvoltată de abia în știința contemporană), sinteză operată printr-un apel la fiecare nivel al demonstrației sale. Extrăgînd notele carcteristice ale fiecărei direcții, note aflate desigur într-un- raport antinomic (teza—antiteza hegeliană) el le stabilește apoi ca fiind depășite de un element care le subordonează integrîndu-le. Pe scurt se poate spune că, dacă sinteza este scopul propriei sale sistematici, atunci tripartiția este mijlocul de realizare a acesteia. Astfel, avînd ca punct de plecare ideea tripartiției sufletului omenesc (cei citați sînt W. Wundt și, mai tîrziu, Immanuel Kant), Mihail Dragomirescu, care nu are pretenția de a fi descoperit el cel dintii acest principiu, ci, doar de a-l utiliza într-o manieră originală, îl va pune ca fundament al întregii construcții ulterioare. Într-o formă concentrată demonstrația este reductibilă la următoarea schemă : conștiința omenească are trei serii de ființe psihologice permanente și invariabile, una în legătură cu inteligența, cea de a doua, cu sensibilitatea și a treia aflată în legătură cu voința. Prima ne dă adevărurile analitice sau științifice și constituie propriu-zis instanța *adevărului*, cea de-a doua, dar nu secundară, are ca finalitate descoperirea și relevarea adevărurilor sintetice sau artistice, valoarea paradigmatică fiind *frumosul*, iar ultima, voința, ca și la Kant, cel avut ca model nedeclarat, ne va da adevărurile concrete sau pragmatice, toate subordonate categoriei de *bine*. Tripartiția funcționează și mai departe la nivelul fundării interioare, a autofundării respectivului domeniu. Dragomirescu consideră că aceste adevăruri (fundamentul filosofiei integrale îl oferă tocmai teoria adevărului), întrucît răsar din conștiința omenească, adică din lumea psihică, nu pot exista ca atare decît dacă îndeplinesc anumite condiții formulate în : a)*logică*, pentru adevărurile științifice și care sînt întemeiate pe principiul identității ; b) în *estetică*, pentru adevărurile artistice întemeiate la rîndul lor pe principiul unității, și c) în *etică*, pentru adevărurile pragmatice, unde principiul diriguitor este cel al ordinii. „Întrucît însă aceste adevăruri nu răsar din lumea fizică și nu au ființă desăvîrșită decît dobîndind însușiri deosebite și din lumea sufletească și din lumea materială, ele fac parte din lumea *psihofizică*, în care existența le este garantată celor științifice prin principiul *cauzalității analitice*, ce formează termenul gnoseologiei (știința științelor) — celor concrete, prin principiul *cauzalității concrete*, ce formează *pragmatica* (știința faptelor) — iar celor artistice, prin principiul *cauzalității sintetice*, ce formează temeiul tehnologiei (știința artei)“ [13]. „Adevărata filosofie“ — filosofia integrală — este cea care va stabili ce loc ocupă adevărul artistic, care va fi reședința sa privilegiată. „Adevărurile artistice — va nota Dragomirescu — garantate pe de o parte prin principiul unității, ca produs pur sufletesc, și prin principiul cauzalității sintetice, ca produs psihofizic, reprezintă concretele sentimentale permanente ale lumii psihice, ființele de sine stătătoare... și din a căror contemplare radiază frumusețea cu efectul ei, emoțiunea estetică“ [14].

Toate aceste clasificări ar putea da impresia că autorul *Esteticii integrale* ar pune pe același plan cele trei componente ale filosofiei

sale. Nu trebuie însă, în nici un caz omis faptul că, Dragomirescu ajunge la filosofie venind dinspre latura estetică a chestiunilor. S-a observat (mai ales Alexandru Tudorică) [15] astfel că, deși include în lumea psihofizică nu numai adevărurile artistice — capodoperele — dar și pe cele pragmatice și științifice, Dragomirescu le ierarhizează, așezînd în postura cea mai înaltă *capodopera artistică,* estimată a fi singura realitate integrală, sinteza tuturor adevărurilor psihologice. Alianța, înfrățirea dintre frumos, bine și adevăr va înclina pe nesimțite înspre un sens mai înalt acordat frumuseții, ce va iradia și cuprinde binele și adevărul. Arta în concepția sa supune și include celelalte tipuri de „adevăruri" fără de care nu pot ființa celelalte domenii. Iată ideea acestei preeminențe : „adevărul științific, cît și cel istoric nu sînt *realități integrale,* ci numai *parțiale. Singura realitate psihică integrală* este numai concepția capodoperei literare și artistice" [16]. Ca ființă simultan intrată în două registre, cel fizic și cel psihic, „o capodoperă satisface — ca o realitate integrală ce este — nu numai principiul unității, dar și principiile identității și ordinii, dar cu o singură condiție firească : să nu fie luată drept realitate fizică *sau* psihică, ci drept o *realitate psihofizică.* Întrucît dar o capodoperă e *frumoasă,* ea e în același timp și *adevărată* și *bună.* Frumusețea conține în sine și adevărul și binele, dar cu condiția ca ea să fie recunoscută în calitatea ei de ființă psihofizică" [17]. În această ordine de idei, nu putem să nu dăm in extenso un citat : „Concepînd frumosul cu efectul pe care ni-l fac asupra conștiinței ființele sau concretele psihofizice ce au bază sentimentală și care populează mare parte din ceea ce am numit lume psihofizică, el seamănă în același timp cu toate înfățișările ce i le dau teoriile marilor filosofi. Întrucît existența lui e de natură psihofizică (deci în afară de spațiul, timpul și cauzalitatea lumii fizice) el *seamănă cu idealul platonic* (s.n.). Întrucît diferitele elemente ale obiectului frumos se aranjează într-un organism de sine stătător, în care însă Kant nu vede decît acordul metafizic dintre inteligență și imaginație, el *seamănă cu frumosul kantian* (s.n.). Întrucît este o existență sufletească ce comandă materia, încorporîndu-se în ea, el *seamănă cu frumosul lui Hegel* (s.n.). Întrucît existența lui este deasupra timpului, spațiului și cauzalității, ceea ce-l face contemplabil pentru toți — el *seamănă cu frumosul din teoria lui Schopenhauer*" [18] (s.n.). Trebuie să recunoaștem că toate aceste aserțiuni sînt îndrăznețe și că autorul a fost consecvent cu programul său teoretic. Totodată, ideea că, esența operei de artă — adică întruparea unei „existențe de sine stătătoare în lumea ideală" care este un „fragment al existenței eterne" — nu poate fi adecvat întemeiată decît prin intermediul *integralismului* său filosofic indică pasul pe care Dragomirescu îl face, de la o aserțiune estetică obișnuită în critica de factură filosofică tradițională, la o construcție în care, într-un fel, *regiunea ontologică* a esteticului slujește drept *model* pentru celelalte regiuni ontologice primare, în speță, științificul și esteticul. În fond, prin caracterizările aduse domeniului psihofizic, ca *sinteză* a principiului fizicului (ceea ce prin cunoaștere nu se schimbă) și a celui psihic (ceea ce se modifică prin actul cunoașterii) și prin faptul că,

finalmente, *capodopera* — psihofizicul în stare paradigmatică — este aceea care întrupează și satisface nu numai principiul *unității,* ci și pe acela al *identității* și *ordinei,* Dragomirescu acordă statut de preeminență „adevărului artistic" față de cel „științific", sau față de cel „pragmatic" (moral). Totodată, în acest sens, din perspectiva *integralismului,* capodoperele sînt singurele, „cunoștințe integrale", căci frumosul satisface, respectarea tuturor principiilor „la care se supune lumea psihică". Pe scurt, esteticianul nostru, conștient și el de „ciudatele" (cum avea să spună singur în *Integralismul)* consecvențe și consecințe ale unui principiu — în acest caz, apărarea autonomiei absolute a esteticului prin găsirea unei regiuni ontologice a psihofizicului, sustras oricărei determinări și condiționări istorice, dar care apoi se confirmă în succesiunea raportărilor și evaluărilor concrete din istoria reală, va ajunge să susțină că opera de artă integrează în sine, ca realitate ce-și este sieși suficientă în eternitate, atît adevărul cît și binele.

Pentru definirea *realității psihofizice,* Dragomirescu procedează, așa cum am arătat, la suprimarea oricărei legături a operei cu istoria, cu personalitatea reală, cu înrădăcinările de ordin material, sau mai exact spus, nu-l interesează decît înglobate în obiectul rezultat. Scopul acestei analize pur estetice a operei este legitim pentru el din moment ce capodoperele traversează secolele și mileniile ca entități etern valabile. „Opera de artă nu este un *anume individ,* ci o adevărată specie. Între speciile animale, vegetale și minerale și între opera de artă, creația unei minți geniale, nu este, în esență, din acest punct de vedere, nici o deosebire. În adevăr, operă genială nu este, precum se crede de obicei, *un individ,* cum ar fi... o anume vertebrată, un anume om. *Ea este prototipul unei specii* — prototip tot atît de existent și tot atît de insesizabil ca și prototipul unei specii naturale — iar imaginile pe care și le fac miile și milioanele de cititori, spectatori sau auditori, despre acest prototip, sînt *tot atîția* indivizi care nasc printr-o generare sufletească din această operă și fac să trăiască și să se perpetueze în conștiința de azi și de mîine, de aici și de pretutindeni, a omenirii, conștiință care reprezintă atmosfera firească ce dă condițiile vieții tuturor acestor indivizi" [19].

O atare definire a capodoperei i se prezintă lui Dragomirescu cu două avantaje primare : a) salvarea pentru totdeauna a nucleului estetic al operei de excepție și afirmarea orgolioasă a autonomiei absolute a esteticului și b) legitimarea metodei științifice de cercetare cu întregul ei arsenal de analiză, clasificare, ardoare ș.a.m.d. Dacă primul „avantaj" amintește mai degrabă de încercările speculative ale esteticilor secolelor 18—19, cel de-al doilea prefigurează în bună măsură cercetarea structurală, deși Dragomirescu n-a folosit conceptul de structură în terminologia actuală. Totuși, prin această centrare permanentă pe ceea ce reprezintă materia specifică a operei — a celei literare, cuvîntul — prin extragerea elementelor de legătură, a ideilor generatoare ale fiecărei capodopere, a operațiilor de caracterizare esențializată, de selecție a datelor, precum și prin postularea unității indes-

structibile a operei, Mihail Dragomirescu întrezărește analiza structurală. Prin ideea imuabilității capodoperei, Dragomirescu încearcă să descopere criterii obiective, cu valabilitate universală și necesară ale judecății de valoare în funcție de natura și posibilitățile structurilor artistice de a se ordona pe familii, genuri, specii, subspecii, aidoma unei clasificări din științele naturii. Fiind considerată ca un organism, ca un sistem unitar, coerent al părților cu întregul, întregul subordonînd suveran elemntele componente, capodopera are, după autorul *Științei literaturii*, o autonomie și o fiziologie proprie. Dragomirescu își introduce și aici elementul său integrativ, capodopera avînd nu numai formă și fond, ci, și armonie [20]. Astfel, conținutul (fondul) constituie, după el, „originalitatea elementară", forma reprezintă „originalitatea plastică", în timp ce armonia este cea care furnizează, „originalitatea estetică sau subiectivă".

Spre a sugera modul în care cercetarea estetică propusă luminează opera, vom arăta doar că fiecare dintre aceste trei domenii de pătrundere estetică în capodoperă (produs al genialității creatoare) trebuie la rîndul lor să fie analizate în raport de : a) intensitate, calitate și tonalitate, deci de trăsăturile de bază ale sufletului omenesc. Analiza în funcție de *intensitate* ne va arăta dacă opera este frumoasă, sublimă sau prețioasă ; cea în legătură cu *tonalitatea* ne va indica suflul pesimist, optimist sau olimpian ce o străbate ; cea în funcție de *calitate* se va configura ca fiind preponderent patetică, umoristică sau naivă. Îndemnul permanent reiterat al celui care a prezentat la primul *Congres de istorie literară*, ținut la Budapesta în 1931, o comunicare cu titlul *Nouveau point de vue dans l'étude de la littérature* — ce propunea o critică exclusiv estetică bazată pe sistemul său de filosofie integrală, cunoscut și de Benedetto Croce — va fi acela de a proceda întotdeauna metodic în domeniul de studiu al capodoperei. Înarmat cu un sistem științific bazat pe principiul tripartiției [21], Dragomirescu arată că, dacă găsim într-o *operă o idee generatoare*, dacă această idee se manifestă în toate instanțele operei ca organism psihofizic, ce se constituie drept armonie între formă și fond, atunci posedăm fără tăgadă primele elemente de certitudine pentru a face trecerea de la operă la capodoperă. Estetica integrală își asimilează în acest fel nu numai o funcție cognitivă, ci și o funcție normativă și evaluativă. Dar dificultățile nu sînt deloc ușor surmontabile atunci cînd este vorba de a defini valoarea estetică. În acest sens, un interpret, Alexandru Tudorică, a surprins, credem în termeni exacți dimensiunea problematicii aflate în discuție. „Intuind această — capcană — a valorii, se arată în lucrarea *Mihail Dragomirescu, teoretician al literaturii* — Dragomirescu a crezut că poate stăpîni dificultățile chestiunii prin distingerea între *capodopera--prototip* și — indivizi — concreți din sufletele receptorilor. La rîndul ei, această variabilitate a indivizilor, acceptată, dar socotită neesențială, a trebuit să fie și ea rezolvată, și astfel a apărut ideea unui *critic--prototip* (s.n.), dotat cu o seamă de însușiri deosebite și înzestrat cu o metodologie infailibilă, al cărui — individ — personal s-ar apropia în cea mai mare măsură de abstractul model. Astfel, pro-

blema n-a putut fi decît mutată în alt plan, cel al descoperirii unui astfel de critic ideal. Dificultatea de a aprofunda valoarea, izgonită pe ușă, s-a întors înapoi pe fereastră. În alte sisteme estetice, fără să fie rezolvată, problema a fost mai curînd eludată. Croce a depășit chestiunea valorii, considerînd operele niște indivizi perfect izolați, poate că unici. Absența relației a anulat astfel însăși punerea problemei. Mai tîrziu, teoriile moderne, de pildă, structuralismul, au făcut pasul de la o *filosofie a operei* către o descriere a ei (lucru postulat, dar cu inconsecvență și de Dragomirescu) sau, mai bine zis, au transformat devenirea operei în filosofia ei, evitînd astfel riscurile încercării de a cuprinde în *mod științific* valoarea estetică. Dragomirescu, încercînd s-o rezolve tocmai într-un asemnea mod, n-a făcut decît să sublinieze, o dată în plus, dificultatea chestiunii“ [22].

În peisajul esteticii românești al începutului de secol, el vine în contradicție atît cu Eugen Lovinescu, promotorul, în volumul *Mutația valorilor estetice* (1929), al relativismului valorii estetice. Plecăm de la premise categorice... a neputinței principiale a formulării unei doctrine estetice pe baze strict științifice“), cît și cu G. Călinescu, care repudiază orice pretenție a esteticii de a stabili norme de evaluare și de creație.

Cel de-al doilea, în *Principii de estetică* (1939), atacă de altfel direct atît metoda dragomiresciană cît și teoria capodoperei a acestuia în termeni lipsiți de orice echivoc, dar și fără să întrezărească virtuțile euristice ale punctului de vedere drastic încriminat : „Cît e de falsă această teorie vede oricine. Capodopera nu există obiectiv ca un lucru asupra căruia se pot emite judecăți universale, ci e o stare de spirit a unor indivizi, un sentiment particular de valoare“ [23].

Unei unilateralități i se opune alta, orgolios subiectivă și în acest punct chiar subiectivistă. Fără să intrăm în detalii, să notăm că nu este, totuși, lipsit de interes să comparăm ceea ce spune G. Călinescu despre capodoperă (caracter „peren“, „universal“, caracter reprezentativ, simbolic al umanității etc.) cu ceea ce a susținut Dragomirescu. Cu o singură precizare, prin ea însăși lămuritoare „Teoria capodoperei“ va fi atacată virulent în 1939, după ce același G. Călinescu, în 1927, vorbise în termeni dragomirescieni de cele două *euri* și de „accepțiile universale“ încorporate în spiritul operei de artă autentică. În acest sens se poate afirma că des citata formulă călinesciană („Un critic este un raportor al umanității“, o monadă cu fereastră a Eului universal. Autoritatea lui decurge din obiectivitatea spiritului, din putința de a putea anticipa adevărul ca sentință a vremii“ [24] este, mai ales în prima ei parte, o transcripție a ideii dragomiresciene din anterioara *Știință a literaturii*, a obiectivității actului critic.

În ultimă instanță însă, concepția „integralismului“ formulată de esteticianul român, avansa prin teoria capodoperei și a conceptului de „psihofizic“ o impresionantă capacitate analitică a operei de artă ca *unitate calitativă* indestructibilă a unei multitudini de corelații interioare. Abia mai tîrziu, estetica fenomenologică și structuralismul au amplificat și aprofundat în amănunt analiza unității intrinseci a operei

de artă. Tocmai de aceea contribuțiile lui n-au rămas fără ecou în estetica secolului 20. Atît scurta dare de seamă *Le Systéme philosophique de l'Intégralisme. I Les Principes,* dat spre lectură membrilor amintitului congres, unde punctul său de vedere a fost receptat ca fiind „radical", cît și edițiile în franceză ale *Științei literaturii (La Science de la littérature,* vol. I, II, III, IV, din care apăreau în 1928 primele două și în 1929 și, respectiv, 1938 celelalte) l-au inclus în circuitul comunității științifice și filosofice europene.

Marele său contemporan Benedetto Croce, cu care era în corespondență, s-a pronunțat pozitiv asupra unor cîștiguri realizate prin metoda sa, avînd însă o poziție critică explicabilă din perspectiva propriei ecuații a *intuiției—expresie* față de „integralism" și față de conceptul central al acestuia — *psihofizicul*. Mai tîrziu, Guy Michaud, în lucrarea sa *L'oeuvre et ses Techniques* (1957) va asimila aproape în întregime teoria capodoperei elaborată de Mihail Dragomirescu.

Cînd în 1943, la puțin timp de la dispariția autorului integralismului, Al. Dima îi caracteriza, în *Gîndirea românească în estetică,* întreprinderea îndrăzneață în următorii termeni : „Ne aflăm în fața unei construcții de carcter dominant deductiv, cu teze ce se înlănțuie riguros tinzînd către o preciziune absolută. Sistemul — căci această capitate îi este cu totul proprie — are un aspect răspicat static, tip eleatic, cristalizat definitiv într-o consecvență de fier ce ignorează și combate chiar mobilitatea ce nu i se subordonează" [25], nu făcea decît să exprime o părere cvasiunanimă atunci. În fapt, după cum remarca Vianu, „învinuirea de dogmatism este aceea pe care d-nul Dragomirescu a primit-o nu numai cu inima ușoară, dar și cu o vădită satisfacție. Căci, într-o epocă în care relativismul istorisit și psihologist însuma o continuă alunecare a terenului, ridicarea incertitudinii la rangul de concepție de viață, D-nul Dragomirescu a recunoscut în dogmatism o reacție salutară, afirmarea nevoii de siguranță și permanență ca niște condiții elemntare ale culturii amenințată astfel să se pulverizeze și amurgească" [26]. Între timp însă acuzatele „statisme", „preciziuni absolute", „deductivisme" își vor arăta și fețe mai puțin repudiabile, vizibile acum prin prismele „poeticilor" ultimelor decenii, poetici dezvoltate însă *fără* și în *afara* filosofiei *de sistem* la care Dragomirescu ținea atît de mult.

Poate că avea dreptate Vianu să afirme că metoda *deductivă* este aceea care a condus la elaborarea *sistemului* dragomirescian. Oricum acest sistem nu a fost cu totul rodul unei speculații îndepărtată de realitatea artei. În același timp, istoria esteticii cunoaște contribuții importante izvorîte din productivitatea unui punct de vedere filosofic general. Astfel, este notoriu pentru oricine studiază, de pildă, estetica lui Kant, să constate contrastul dintre interesul cu totul modern al concluziilor autorului *Criticii facultății de judecare* și puținătatea experienței sale artistice. Comparația nu este de natură valorică între cei doi, și în nici un caz nu-i este favorabilă lui Dragomirescu numai plecînd de la motivul că sistemul lui a fost „aplicat" la substanța artei și artelor, în timp ce lui Kant îi este străin un asemenea procedeu. Încer-

carea sistematică a lui Dragomirescu poate fi gîndită oricum și în context universal și nu numai particular, național. Iar, acum cînd opera sa estetică și filosofică a ieșit din conul de uitare nemeritată, mulți cercetători din domeniul stilisticii literare sau cei ce aplică consecvent demersul structuralist și-l revendică drept precursor. Dogmatismul său asumat s-a vădit a fi contrabalansat de spiritul de sistem cu rădăcini mai profunde în lumea artei decît credeau contemporanii, atrași mai degrabă de critica impresionistă, și, paradoxal, mai larg în aplicații decît poate bănuia însăși autorul *Esteticii integrale*.

NOTE

[1] Tudor Vianu, *Trei critici literari...* (1944), în : *Opere*, vol. 3, p. 7.
[2] Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 8
[3] *Idem*, p. 18.
[4] Vezi în acest sens : *Filosofia adevărului*, în : *Convorbiri didactice*, anul I, nr. 11, decembrie 1895 și, mai ales *Critica „științifică" și Eminescu*, Editura Librăriei Carol Müller, București, 1895.
[5] Mihail Dragomirescu *De la misticism la raționalism*, București, 1925, p. 330—331.
[6] Mihail Dragomirescu, *op. cit.*, p. 11.
[7] Mihail Dragomirescu, *Integralismul. Dialoguri filosofice*, Editura Institutului de literatură, București, 1929, p. 157.
[8] Mihail Dragomirescu, *De la misticism la raționalism, ed. cit.*, p. 91.
[9] „În lucrarea mea de acum treizeci de ani — va afirma Dragomirescu în prima frază din *Știința literaturii* — Critica științifică și Eminescu — am combătut școala de cercetare literară a lui Sainte-Beuve, Taine și Brandes... întrucît nu constituie adevărata metodă", în : *Știința literaturii*, București 1926, Editura Institutului de literaură, p. 3. În fap, însăși Cap. I se intitulează semnificativ : „cu metoda istorică nu se poate ajunge la studiul științific al artei și poeziei".
[10] D. Matei, *Mihail Dragomirescu. Sistemul filosofie și estetic*, București, Editura științifică, 1974, p. 12.
[11] Mihail Dragomirescu, *Știința literaturii*, București, 1926, Editura Institutului de Literatură, p. 4. În continuare se arată : „Materialul personalității omenești, dependent de spațiu, timp și cauzabilitate, nu poate să facă parte din personalitatea artistică decît după ce mai întîi e supus la o înreagă serie de operațiuni care-i schimbă cu desăvîrșire natura".
[12] Mihail Dragomirescu, *op. cit.*, p. 49—51.
[13] Mihail Dragomirescu, *Idem*, p. 85.
[14] Mihail Dragomirescu, *idem*, p. 85—86.
[15] V. Alexandru Tudorică : *Mihail Dragomirescu, teoretician al literaturii*, Ed. Minerva, seria „Universitas", 1981, p. 63 și Leonida Marin, *Introducere în opera lui Mihail Dragomirescu*, Ed. Minerva, București, 1983, p. 16 și urm.
[16] Mihail Dragomirescu, *Integralismul. Dialoguri filosofice*, București, Editura Institutului de Literatură, 1929, p. 196.
[17] *Idem*, p. 199.
[18] Mihail Dragomirescu, *Știința literaturii* I, în vol. *Scrieri critice și estetice* (ed. și note Z. Ornea Gh. Stroia), E.P.L., București, 1969, p. 473—474.
[19] Mihail Dragomirescu, *Știința literaturii*, București, 1926, Editura Institutului de Literatură, p. 40—41.
[20] Vezi în acest sens, o analiză pertinentă și exhaustivă în excelenta carte a lui Alexandru Tudorică înainte citată, p. 232—367.

[21] „Lumii fizice" îi corespunde în rîndul formelor simultane spațiul, în cel al formelor succesive, timpul și a celor simultan succesive o cauzalitate ; „lumii psihice" îi corespunde în cuprinsul formelor simultane o identitate, în cea a formelor succesive o unitate și a formelor simultan succesive — ordinea ; în sfîrșit, „lumi psihofizice" îi corespunde în rîndul formelor simultane, categoria de cauzalitate analitică, în rîndul formelor succesive îi corespunde categoria de cauzalitate sintetică, iar în cuprinsul formelor simultan-succesive îi corespunde categoria de cauzalitate concretă (V. în acest sens dezvoltările din *Integralismul. Dialoguri filosofice, ed. cit.*, p. 179 și urm.).

[22] Alexandru Tudorică, *Mihail Dragomirescu, teoretician al literaturii, ed. cit.*, p. 388.

[23] G. Călinescu, *Principii de estetică*, Craiova, 1974, p. 9.

[24] G. Călinescu *Valoare și ideal estetic*, Sinteze nr. 1, aprilie, 1927.

[25] Al. Dima, *Gîndirea românească în estetică, Aspecte contemporane*, Sibiu, 1943, p. 144.

[26] Tudor Vianu *Trei critici literari* (1944), *Opere*, vol. 3, p. 16.

3. ESTETICA — FILOSOFIE A FRUMOSULUI ARTISTIC ȘI FENOMENOLOGIE A OPEREI (Tudor Vianu)

3.1. Continuitate și sinteză

Cînd a apărut în deceniul patru al acestui secol *Estetica* lui Vianu, evenimentul a fost de natură să nu surprindă, nici pe specialiști și într-o oarecare măsură nici publicul larg. Un întreg cortegiu de acumulări în cuprinsul gîndirii estetice și critice românești pregătisera acest moment iar Vianu îl transformase din posibilitate în realitate [1]. Să urmărim pe scurt acest traseu. O estetică implicită și implicată în alte contexte desigur că a existat și pînă la ținerea între anii 1858—1863 de către Simion Bărnuțiu, la Iași a primului curs universitar de estetică sau pînă la publicarea primului text de estetică filosofică în 1861 de către Radu Ionescu intitulat totuși timid numai *Principiile criticii*, deși ideile de bază sînt desfășurate întru legitimarea unui concept filosofic al artei și frumosului. În fapt, partea a doua a secolului trecut se caracterizează printr-o preocupare tot mai accentuată pentru estetic și estetică. Pe de o parte, din motive adînci de ordin existențial și cultural este afirmată acum prin Maiorescu și C. Leonardescu o estetică, care deși are o întemeiere filosofică (în cel dintîi caz prin apel la Platon, Aristotel, Hegel, Feurbach, Schopenhauer, iar în cel de-al doilea prin apel la științele pozitive) se înfățișează mai degrabă ca o *critică culturală*, cu o finalitate de pedagogie socială. Pe de altă parte coexistă cu această direcție o estetică filosofică universitară puțin interesată, sau nu în primul rînd, de înfrățirea cu instanța *criticii*. Astfel, Ion Pop-Florantin publică primul tratat de estetică din România intitulat : *Estetica, știință filosofică despre Frumos și Arte* (1874 partea I și 1887 cea de-a doua). Constantin Dimitrescu-Iași publică în 1877 teza sa de doctorat *Der Schönheitsbegriff. Eine ästhetisch-psychologische Studie (Conceptul de frumos. Un studiu estetico-psihologic*, iar Constantin Leonardescu publică în 1898 volumul *Principii de filosofia literaturei și e artei. Încercare de estetică literară și artistică* [2], de fapt, o tentativă de elaborare a unei estetici filosofice întemeiată pe datele pozitive oferite de biologie, psihologie și sociologie.

Se poate afirma că, gîndirea estetică românească are această particularitate de-a privilegia în mod predilect, deși nu exclusiv, într-un

caz *critica* în celălalt *filosofia*. Primele decenii ale secolului nostru aduc mutații semnificative în acest tablou general. Concură la autonomizarea esteticii și la afirmarea unei gîndiri și a unor contribuții originale mai mulți factori : elaborarea unor sisteme filosofice, maturizarea cercetării în axiologie, acumularea unei experiențe teoretice cu privire la fenomenul artistic și estetic recent ș.a. Terenul sintezelor de largă respirație se precipită și mai mult după ce Petre Andrei în *Filosofia valorii* analizează valorile estetice într-un cadru cuprinzător și adecvat, cel al axiologiei, și după ce Lucian Blaga în 1924 prefigurează în *Filosofia stilului* o concepție filosofică originală asupra artei ce se va definitiva explicit mai ales în *Artă și valoare* (1939) și *Trilogia culturii*. Dar evenimentul, poate cel mai important al deceniului trei pentru estetica românească îl reprezintă apariția în 1926 a *Științei literaturii* (primul volum) a lui Mihail Dragomirescu, carte care, tradusă în franceză (vol. I—II 1928, vol. III 1929, vol. IV 1938) va fi alături de *Essai sur la création artistique* (1935) a lui Liviu Rusu, cele mai des citate și comentate în plan universal [3] și românesc. Mihail Dragomirescu elaborînd sistemul său de filosofie integrală dintr-un unghi estetic va fi cel care va duce pînă la ultimele consecințe principiul autonomiei esteticului, refuzînd orice determinism istoric, social sau psihologic cu privire la capodoperă. Vianu va folosi în felul său „lecția" lui Dragomirescu și limitele acesteia, în primul rînd dogmatismul aproape eleat ce se degajă din *Știința literaturii*. În același timp, cazul Dragomirescu, Lovinescu și Vianu, toți aflați în prelungirea direcției lui Maiorescu ne arată, prin diferențele de poziții dintre ei (Lovinescu nu crede în *Istoria literaturii române contemporane, VI. Mutația valorilor estetice* (1929) ca și Călinescu mai tîrziu în *Principii de estetică* (1939) într-o estetică de sorginte filosofică) cît de mult s-a rafinat între timp și s-a specializat demersul estetic în cîmpul de-acum îmbogățit al gîndirii românești în acest domeniu al filosofiei frumosului și al științei artei. Ca atare, locul lui Vianu poate fi înțeles în directă legătură cu toți cei ce l-au precedat și cu cei ce i-au fost contemporani. Predecesorii săi pot fi găsiți atît în gîndirea noastră critică și estetică cît și-n cea universală, iar contemporanii, Liviu Rusu, Lucian Blaga, G. Călinescu, E. Lovinescu, Mihai Ralea, Mircea Florian, D. D. Roșca, Camil Petrescu, Al. Dima, s-au raportat cu toții într-un fel sau altul la corpusul de idei susținute de acesta în decursul a patru decenii, într-o operă vastă în care intersul pentru estetică a fost totuși dominant [4].

3.2. Estetica filosofică : întemeieri și perspective interpretative

Vianu face parte din acea categorie de oameni de cultură care au aspirat permanent spre *sinteză*. Aceasta nu înseamnă deloc că ar fi refuzat forarea analitică în profunzimile materialului spiritual pe care-l viza a fi explicat și luminat ; știa încă din prima tinerețe că la construcții sistematice se ajunge răbdător, prin acumulări, prin disocieri și prin continuă interogație. N-a fost constructor de sistem ori-

ginal filosofic precum contemporanii săi C. Rădulescu-Motru, Lucian Blaga sau Mircea Florian, dar sintezele sale în cîmpul esteticii, filosofiei, culturii, sociologiei, teoriei literaturii și stilisticii, literaturii universale și comparate, teoriei diverselor arte, ni-l prezintă ca pe un umanist raționalist însetat de ideea *totalității* și a totalizării, de articularea într-un tot coerent și unitar a explicațiilor în lumina unei superioare comprehensiuni a lumii și vieții. A fost un model de consecvență în munca sa intelectuală, o consecvență legitimată de un crez filosofic raționalist saturat de marile valori ale umanității, mereu întărit și sprijinit pe știință, pe cercetarea cauzală, obiectivă, în cel mai larg sens al termenului.

Crescut în atmosfera spirituală a României începutului de secol, format la Universitatea bucureșteană unde predau atunci P. P. Negulescu, Mihail Dragomirescu, unde predase pînă de curînd Titu Maiorescu — ce patronase spiritual o jumătate de veac cultura română — Vianu și-a desfășurat pregătirea filosofică și științifică la Universitățile germane, la Viena și Tübingen. Aici s-a pătruns de atmosfera neokantiană a vieții universitare germane și a asimilat o bogată experiență de ordin teoretic și artistic. Viitoarele sale studii de estetică vor invoca în mod repetat, pe Kant, Hegel, Herbart, Schopenhauer, Nietzsche, Fechner, Lange, Groos (conducătorul tezei sale de doctorat, *Problema valorizării în poetica lui Schiller* [5] pe care o susține la sfîrșitul anului 1923), Lipps, Volkelt, Dessoir, Utitz, Geiger dar și Freud, Otto Ranke Adler și alții cu vremea. În același timp, el a năzuit constant înspre acoperirea cu interpretare adecvată a tuturor celor care s-au ocupat înainte de estetică în cultura română. Maiorescu în primul rînd a fost cel mai mult analizat cu diverse ocazii în *Ideile estetice ale lui Titu Maiorescu* (1925), *Titu Maiorescu — estetician și critic literar* (1940), *Noi izvoare ale esteticii lui Maiorescu* (1942), *Înțelegerea lui Maiorescu* (1963) [6], dar și Mihail Dragomirescu, C. Dobrogeanu-Gherea, G. Ibrăileanu, E. Lovinescu, Lucian Blaga, Mihai Ralea, G. Călinescu. De fiecare dată perspectiva este simultan filosofică și științifică, deopotrivă și una și alta.

Pentru a accede într-o formă concisă la nucleul gîndirii sale filosofice și estetice va trebui să urmărim punctele nodale ale susținerilor lui Vianu din întreaga sa operă.

În primul rînd este semnificativă pledoaria pentru justificarea „ideii de sistem" explicită într-un proiect de prefață la *estetica*, implicită adeseori, inclusiv în deceniul VI cînd într-o comunicare, *Literatură universală și literatură națională*, susține această necesitate printr-o trimitere de politeță la G. Lukacs [7]. Dorind și realizînd o ordine rațională și sistematică tenace urmărită, Vianu era destul de lucid cînd afirma că desigur, „improvizația descusută de reflexia impresionistă" ar fi mai bine primită. Pe termen scurt însă, putem adăuga noi, acum. Termenul lung era cel vizat de autorul *Esteticii* și acesta nu l-a trădat.

În nenumărate rînduri încă în deceniul de debut, Vianu insistă asupra faptului că opera științei are „un caracter colectiv și istoric" prin excelență, adevărul „devine", necontenit prin multiplicitatea și

succesiunea sistemelor. Estetica, arăta el în *Spiritul nou în estetică* (1925), trebuie să-și postuleze din capul locului obiectul, să purceadă la analiză de la totalitatea obiectului, să-și manifeste, așadar, dintru început caracterul ei sistematic.

Vianu împarte *Estetica* în patru probleme sau grupuri de probleme [8]. Preocuparea ei primă constă în definirea valorii estetice, în sine și în raport cu celelalte valori cu care se leagă în unitatea culturii, adică în definirea *frumosului artistic* alături de valoarea economică, teoretică, politică, morală, religioasă. Răspunsul la această întrebare îl dă *filosofia artei*. A doua întrebare se referă la *opera de artă* ca atare și descrierea momentelor care o realizează, adică la o „*fenomenologie*" a structurilor artistice. Urmează apoi problemele anterioare și ulterioare operei, *creația* și *receptarea* artistică, vastul domeniu al sentimentelor ce stau la baza artei și sînt puse în mișcare de ea ; ele intră în competența *psihologiei*.

Din cele patru probleme se ajunge în mod real la triada „operă—creație—receptare", premisele lor filosofice fiind de astădată mai degrabă subînțelese. În schimb, acestea sînt dezbătute, cu alte prilejuri, în *Problemele filosofice ale esteticii* (1945), *Tezele unei filosofii a operei* (1947) ș.a. În *Estetica* creației și receptării artistice, Vianu, le rezervă un spațiu de cîte patru ori, iar operei de aproape opt ori mai întins decît filosofiei „valorii estetice", pe care o va fi detaliat în scrierile de axiologie și filosofie a culturii. Din capul locului estetica e definită ca „știința frumosului artistic", frumusețea artei fiind disociată de a naturii [9]. E acceptată distincția estetic—extraestetic, autonom—eteronom, din care e derulată întreaga expunere. Arta îl interesează de fapt mai mult pe Vianu decît frumosul. Situația fusese aceasta încă de la volumul din 1931, *Arta și frumosul*, subintitulat „Din problemele constituției și relației lor". Textele acelui volum se ocupau cu precădere de structura operei, creația și receptarea ei, cum se vede de la chiar titlurile lor : *Emoție și creație artistică*, *Personalitatea artistului*, *Arta și jocul*, *Psihanaliza și teoria artei*, *Arta și școala*. Singură *Autonomizarea esteticii* pornea de la un cadru general-filosofic, de fapt același cu al capitolului introductiv din tratat : estetica a trăit îndelung ca știință filosofică a frumosului natural și artistic, dar ideea unității acestor două domenii a fost compromisă, arta e plină de *momente extraestetice*, ea nu e *doar frumoasă*. Paradoxul este că și în numitul volum și în tratatul său sistematic, deși distinge studiul „esteticului pur' de o „știință a artei", el însuși optează, sub denumirea de *Estetica*, de fapt pentru o *teorie generală a artei*. Se vede în această alegere o tentativă de a îmbina și împăca, sub auspiciile sistematicii lucide (nespeculative și riguros verificabile), filosofia cu știința.

Vianu a resimțit acut nevoia de a-și expune în mod riguros și de-sine-stătător într-o lucrare aparte ideile sale care puneau în relație de conjuncție estetica cu filosofia. Într-un fel, studiile *Filosofie și poezie*, *Semnificație filosofică a artei*, *Permanența frumosului*, preced în mod logic, *Problemele filosofice ale esteticii* (1945), la origine un curs universitar destinat să trateze *in extenso* tot ceea ce pînă atunci

a fost analizat prin luminări parțiale. Vianu, cu obișnuitu-i spirit clar și concis, extrage următoarele probleme ca fiind fundamentale pentru cercetarea filosofică a fenomenului estetic. Iată ce va afirma în acest sens : „Problema iraționalului, problema totalității, anterioară părților și lucrînd ca o cauză finală asupra elementelor, problema posibilității de spiritualizare a materiei, problema libertății și problema intuiției sînt cele cinci probleme filosofice ale esteticii. Acestea sînt probleme cu care estetica se încrucișează necontenit, în drumul dezvoltării ei moderne, cu mersul general al filosofiei“ [10].

Antologice rămîn de asemenea dezvoltările sale privitoare la raportul filosofie—poezie, filosofie—artă, filosofie—religie, mit, magie, filosofie—știință ș.a. Clasic prin vocație constructivă și echilibru rațional, Tudor Vianu se apropie de doctrina romantică a unității tuturor formelor de manifestare ale spiritului omenesc, arătînd că niciodată înrudirea dintre filosofie și artă n-a fost, în cultura modernă, mai puternic resimțită ca în romantism, a acelui romantism ce avea la izvor fervoarea platoniciană, ce postula înfrățirea binelui, adevărului și frumosului. În acest context, Vianu, formula paradigmatic în *Filosofie și poezie* (1937) : „Filozoful încearcă dezlegarea enigmei absolutului și artistul năzuiește către întocmirea unei imagini a lui cu mijloace pur umane. Problema raportului dintre filosofie și artă nu depășește deci domeniul spiritului omenesc cu implicațiile lui transcendente ; pe cînd cine avea să istovească cuprinsul problemei religioase trebuie să urmărească nu numai reacțiile spiritului uman în direecția aprehendării absolutului, dar și reacțiile acestuia în tendința lui de a se ascunde sau dezvălui. Considerate ca activități pur umane, filosofia și arta prezintă deci o apropiere care ușurează și, în tot cazul, permite alăturarea lor“ [11]. Sau, Adevărata poezie — afirma Vianu — este purtătoarea unui sens universal, chiar atunci cînd nu-l explicitează în formulare doctrinară și chiar cînd nu-l sugerează printr-un simbol. Ridicîndu-se din rădăcina absolută a spiritului, poezia este o manifestare paralelă cu filozofia. Același conținut spiritual poate fi regăsit și în una și în alta, fără ca cea dintîi să-și asume chipul de exprimare al celei din urmă sau să-l impună spiritului printr-un simbol concret. Romanticii sînt, desigur, cei care au afirmat cu fervoare conștiința acestui paralelism.

De asemenea, nu putem în acest context, să nu redăm pentru forma lor exemplară ideile lui Vianu întru apărarea și legitimarea atît a filosofiei cît și a poeziei : „Nu este nevoie — arată Vianu în același studiu din 1937, *Filosofie și poezie* — de dezvoltări didactice și retorice pentru ca valoarea filosofică a poeziei să crească ; după cum filosofia n-are nevoie de mijloacele particulare ale poeziei pentru ca întruchipările ei cele mai înalte să dobîndească acea calitate de viziune armonică și individuală pe care o recunoaștem operelor de artă. Înrudirea dintre filosofie și poezie nu este un efect al identității lor de conținut, ci al unui elan către totalitate și necondiționat, care le străbate deopotrivă. Am spune că ele nu se ating prin coroanele lor în aer, ci prin rădăcinile lor în pămînt.

Așa fiind, nici poezia, nici filosofia n-au nevoie să-și justifice una față de alta existența. Justificarea aceasta nu era necesară decît romantismului, care, pornind de la conceptul unei poezii cu conținut filosofic, trebuia în chip firesc să ajungă la îndoială cu privire la valoarea funcțiunilor ei, în comparație cu acele mai adecvate ale filosofiei propriu-zise. Necesitatea acestei justificări încetează pentru punctul nostru de vedere, care afirmă unitatea latentă a filosofiei cu poezia, ca unele care cresc în aceleași rădăcini și urmează aceluiași elan" [12].

Deloc fără rațiuni adînci, cel ce credea în statutul filosofic al esteticii, n-a dezvoltat o estetică ruptă de știință și astfel, printre alte consecințe care derivă de aici, a ajuns să recunoască valoarea normelor în estetică. Contrar acestui punct de vedere se ridică G. Călinescu care, în *Principii de estetică* (1939) consideră că normalizarea în estetică, dacă ar exista, ar trebui să găsească „norma" care să ne conducă la producerea capodoperei [13]. Demersul lui Vianu este mult mai larg, mai cuprinzător și mai adecvat obiectului. În disens vădit cu înțelegerea reducționistă, schematică și simplificatoare a metodei normative, el susține o interpretare științifică, potrivit cu care „norma" se suprapune „legii", legii reale, obiective, organice, nu prescripțiilor subiectiviste și întîmplătoare ; „normele" nu fac decît să concretizeze carcterul științific al disciplinei date. „Estetica este pentru noi — spune Vianu în capitolul din *Estetica* intitulat semnificativ *Valoarea normelor în estetică și tipurile lor* — o disciplină normativă, în înțelesul că nu se poate mulțumi numai cu descrierea operei de artă și a felului în care decurge procesul creației și al contemplației. Ea nu se poate restrînge nici la explicația lor, prin punerea în lumină a rațiunii lor de a fi și a împrejurărilor lor genetice. Estetica adaugă acestor *constatări* o seamă de *prescripții* relative la felul în care *trebuie* să se constituie opera de artă și să se dezvolte creația artistului și contemplația amatorului" [14]. Oricît de individuale și de inefabile, faptele conștiinței au o structură a lor lăuntrică, se corelează în chip necesar între ele, de aceea cercetătorul le va și putea ordona. În absența unor legități, esteticianului i-ar lipsi însuși obiectul de studiu, el n-ar mai avea *ce* și *cum* sistematiza ; înlăturînd norma—lege din cîmpul preocupărilor sale, omul de știință își reneagă menirea, sensul întregii sale munci. Căci, arată Vianu, nu putem defini frumosul artistic fără a nu arăta *ce trebuie* el să devină pentru artistul care-l creează sau pentru amatorul care-l realizează subiectiv. „A defini o valoare, cum este aceea realizată în opera de artă, înseamnă neapărat a o recomanda" [15]. Înfrînînd arbitrariul, norma îi conferă artistului întreaga libertate către care el aspiră. Consecvent dihotomiei autonom—eteronom, estetic—extraestetic, autorul propune în continuare o clasificare a normelor. Năzuința lui declarată este de a introduce un *plan rațional* în multitudinea aspectelor aparent întîmplătoare, de a înlătura impresia de haos și de a-și privi domeniul în lumina unor coordonate coerente, riguros asamblate ; este aceeași năzuință *științifică*, în care recunoaștem o esențială opțiune metodologică a esteticianului nostru.

Opțiunea pentru această orientare științifică a esteticii, opusă variantelor impresioniste și intuitiviste, se conturase încă din studiul din 1928, *Tip și normă în estetică*. Privilegiul esteticii (de altfel, arată Vianu, nu numai estetica dar și logica și morala se găsesc în situația de a debuta prin definiția normalizatoare a obiectului lor) de a „normaliza" ajută la delimitarea obiectului cercetat. *Individualitatea* tinde către un anumit *sistem* de valori estetice, prin fiecare *detaliu* răzbate *spiritul întregului*, artistul aparține unui *tip*, guvernat de o *normă*, pe care eforturile sale o clarifică, o aprofundează, căreia i se potrivește prin toate silințele sale. *Tipul* este *norma realizată*, norma este legea finală care guvernează tipul. Criticul are obligația, deci, să „normalizeze" și *opera* și *atitudinea estetică*. Iată cum se leagă înfrățindu-se toate componetele operei între ele : cele ale operei cu creația, cu receptarea și interpretarea acesteia.

3.3. De la conceptul de valoare la axiologia frumosului și artei

Conceptul general de *valoare* reprezintă în acest cadru general o constantă a gîndirii sale care poate fi detectată încă din primele scrieri, care se regăsește în *Estetica* și căreia, ca o încoronare i se va rezerva un mic tratat, *Introducere în teoria valorilor bozate pe observarea conștiinței* (1942). În fapt, teoria sa, a valorilor, dezvoltă ideile din axiologia vremii, după cum înainte la fel de sistematic procedase și Petre Andrei în *Filosofia valorii* (1918). Demersul său este și astăzi exemplar. El corelează între ele în permanență *lucrurile, bunurile* și *valorile*. Punctul acesta de vedere este fertil pentru toate tipurile de valori, inclusiv pentru cele estetice. O idee revine mereu în toate studiile dedicate valorii, fie că este vorba de „problema valorificării" din prima sa carte, de dezvoltările sistematice din *Introducere în teoria valorii* sau de *Tezele unei filosofii a operei* : valoarea este un „obiect al unei dorințe". Vianu va afirma foarte clar în acest sens : „valorile nu sînt, după firea lor propie, nici mituri, nici sentimente ale posesiunii, nici subiecte sau predicate ale judecăților de valoare. Valorile sînt obiecte ale dorinței. Dorința curinde valorile ca pe obiectele ei corelative. Ea le cuprinde ca pe niște obiecte categoriale, a căror expresie în limbă este totdeauna un substantiv" [16] Pe acest temei sînt analizate caracterele valorilor, sistemul acestora (teoretice, morale, estetice, politice, juridice etc.), tipurile de valorificare, antecedența valorii față de valorificare (la fel procedase și Petre Andrei în amintita sa lucrare), raportul dintre subiectiv și obiectiv în valorizare. subalternarea actelor de valorificare ș.a.m.d.

Apropiat de ceea ce va susține mai tîrziu Nicolai Hartmann, postulează distincția — extrem de semnificativă pentru estetician — dintre „adîncimea" bunurilor și „„superficialitatea" lucrurilor. *Lucrurile* nu au *adîncime ontologică* în timp ce *bunurile*, da.

În *Estetica*, Vianu asigură valorii estetice o situație privilegiată (valoare-scop absolută) atît față de valorile economice, politice (care

sînt considerate valori—mijloace) cît şi faţă de valorile morale care sînt — după el — valori—scopuri relative. Interesant este că Vianu refuză esteticului apartenenţa la valorile reale, drept care accentuează, din nou apropiat de Nicolae Hartmann în estetica universală, caracterul de „aparenţă" al valorii estetice. În acelaşi timp el demonstrează intima fuzionare dintre valori şi bunuri în opera de artă, anume într-un raport de „imanenţă" în care valoare şi bun fac aceeaşi fiinţă (spre deosebire de „transcendenţa" valorii faţă de bun în cazul ştiinţei, moralei şi religiei) [17].

În aceeaşi ordine de idei deosebit de lămuritor este capitolul *Atitudinea estetică* din Tratatul său, prin refuzul *estetismului,* al atitudinii de opacitate sau chiar ostilitate faţă de alte valori culturale în afara celor artistice (la fel proceda şi Lucian Blaga în *Artă şi valoare,* 1939) [18], prin critica abandonării „totalităţii" care pînă la urmă înjoseşte esteticul însuşi, oricît de exaltat în aparenţă. *Atitudinea estetică* Vianu o concepe, dimpotrivă, ca pe o optică particulară în raport cu generalul, deschisă tuturor valorilor şi bunurilor, o privire axiologică largă şi liberă asupra vieţii întregi. Interacţiunea şi integrarea valorilor va constitui o preocupare de căpetenie a esteticianului, istoricului şi criticului literaturii. *Introducere în teoria valorilor bazată pe observarea conştiinţei* propune un „sistem" al valorilor, pe baza determinării „structurii" fiecăreia — cu un tribut plătit ierarhizării pe „temeiuri de superioritate", conform căreia valorile *personale* sînt superioare valorilor *reale ;* valorile *spirituale* sînt superioare celor *materiale ;* cele *aderente la suport* sînt superioare celor *libere ; valorile-scopuri* sînt superioare *valorilor-mijloace ;* cele *amplificative* (ce augmentează starea subiectivă) sînt superioare celor *perseverative* (care depind de voinţa subiectului deziderativ) ; valorile *integrabile* sînt superioare celor *neintegrabile* iar, cele *integrative* sînt — după Vianu — superioare celor *integrabile* [19].

Filosofia culturii detaliză, la rîndul ei, *conflictul şi unitatea valorilor* disociind şi resolidarizînd valorile. Chemarea spre *totalitate* autorul o situează printre „cele mai preţioase" îndemnuri ale filosofiei culturii. În lumina acestui îndemn elaborează el atîtea studii de estetică, aprofundînd interacţiunea artei cu morala şi îndeosebi cu filosofia.

3.4. Conexiunea : „filosofia operei" şi discursul culturologic

Există în ultimă şi în ultimă analiză o unitate de substanţă şi de viziune în cuprinsul întregii sale opere. Aşa se face că gîndirea sa estetică este intim corelată nu numai cu filosofia valorii ci şi cu filosofia culturii al cărei nucleu îl constituie elogiul activităţi creatoare în acest sens ideea-pivot din *Tezele unei filosofii a operei* (1947) conform căreia „civilizaţia este suma operelor" stă la temelia concepţiei sale (chiar dacă această idee a fost spusă tîrziu, cînd autorul avea 50 de ani şi cînd încă nu bănuia că o să se dedice în ultimul deceniu şi jumătate din viaţă unor alte activităţi intelectuale, puţin exterioare cursului de pînă atunci al întreprinderilor sale teoretice). Această idee

nu este o aserțiune fără legătură cu o posibilă și necesară *viață estetică a umanității*. În fapt, merită să arătăm în acest context că ultima parte a *Filosofiei culturii* Vianu o consacră idealului cultural, concepției activiste a culturii, mitului pometeic. Fără să numească întotdeauna în mod direct și fără să se angajeze în focul polemic în problema strategiei practice a evoluției culturii noastre în perioada interbelică. Vianu împărtășește ideea și credința nestrămutată că lumea poate fi schimbată, că dincolo de relativismul modern și de extrema mobilitate și adeseori labilitate a lumii contemporane, se poate institui în forme diverse, efortul de perfecționare al societății și al omului ca individ activ. Istoria el o vede heraclitian, în necurmată schimbare, iar omul în cuprinsul ei se cuvine să intervină activ pentru a o desăvîrși. Omul se cunoaște prin operele și faptele lui, de aceea numai activînd necontenit el își poate dobîndi o conștiință de originalitate în calitatea sa individuală și națională. Iată o idee ce se degajă atît din *Filosofia culturii* [20] sau din lecțiile sale de sociologie [21], cît și din luările de poziție, în anii 1944—1945 (în *Spiritul reconstrucției)* sau din scrierile ultimului deceniu de viață. Apropierea de Școala Sociologică de la București a lui Dimitrie Gusti n-a fost, astfel, în nici un caz o simplă întîmplare (deși Vianu n-a utilizat termenul de „voință socială", conceptul-pivot al sociologiei gustiene), după cum, nici lipsa sa de aderență la soluțiile extremismului iraționalist nu reprezintă o simplă întîmplare. Activismul cultural după convingerea sa mereu reiterată cinstește în ființa umană pe creatorul tuturor bunurilor. Astfel și definește Vianu cultura drept o operă a libertății omenești. Aceasta este în fond o concepție simultan-optimistă și umanistă, întru totul încrezătoare în funcțiile și finalitățile creației. O asemenea concepție a activismului cultural pleacă de la premisa că în lume există atît forțe raționale cît și mobiluri iraționale [22], că în ea există și rău și durere și conflicte, dar că, omul aidoma simbolicului Prometeu poate și trebuie să transfigureze durerea și temporarele neputințe într-un înălțător factor moral, ce vizează necontenita perfecționare a naturii omenești. Vianu vedea, totodată, în activismul cultural cheia de dezlegare a problemei românești, așa cum se configura aceasta atunci. Soluția preconizată era aceea de-a orienta la unison, în cuprinsul social și-n cel individual, palierul cunoașterii, cel al eticului și orizontul estetic. Vianu nu ezită să afirme în acest sens : „nu este niciodată adevărat că, concepția activistă este unilaterală, în înțelesul că ea s-ar lăsa condusă de o valoare exclusiv etică. În activism recunosc mai degrabă tripla orientare a eticului, a teoreticului și a esteticului. Activismul este, fără îndoială, condus de iubirea de oameni, de aspirația către perfecționarea soartei omenești. Caracterul lui etic este incontestabil. Dar tot atît de adevărat este că în această hotărîre de perfecționare a destinului omenesc, activismul nu prevede decît în baza credinței că știința poate, în adevăr, să-l ajute, că în rațiunea omenească există virtualități ale căror realizări pot să aducă îmbunătățirea sorții umane și, din acest punct de vedere, putem sublinia un al doilea element al concepției pe care o înfățișăm, și anume patosul ei teoretic. În sfîrșit, acela care se

așează din punctul de vedere al activismului cultural, înțelege să înlăture dezarmonia și să obțină o armonioasă convietuire socială. Natura însăși, sălbatică și amenințătoare, dorește a fi prefăcută de activism după modelul uman. Nicăieri în civilizațiile activiste nu întîlnim întîmplătorul, arbitrarul, incoerentul, pretutindeni aflăm mai degrabă urma ordinii, a gîndului omenesc organizator. Natura din jurul nostru pare în aceste locuri că tinde să devină o operă de artă. De aceea ni se pare a avea dreptate să spunem că una din valorile care conduce activismul cultural este *și valoarea estetică* (s.n.) [23]. De asemenea, consideră apoi că numai promovarea specialistului, care este în stare să reflecteze la destinul global al civilizației și culturii universale și naționale și încurajarea creatorului de bunuri, opere și valori, a ceea ce el numea sugestiv „temperamentul productiv" poate revigora și înălța cultura românească pe temelii trainice.

„Temperamentul care trebuie încurajat este temperamentul productiv. Creatorul este omul de care cultura românească are mai multă nevoie, și lucrul a fost resimțit și exprimat de mai multe personalități în mai multe feluri. Considerați tendința răspîndită astăzi în întreaga țară de a crea organisme noi, care să se conducă de rezultatele științei și să intervină activ în raporturile noastre publice, pentru a le transforma. Totul ne spune că vrem să ne desăvîrșim. Această desăvîrșire noi știm însă că n-o putem obține prin secretele magice ale rațiunii care descoperă adevărul, convinsă că, formulîndu-l, el se realizează. Noi trebuie, luînd contact cu marile probleme care ne privesc de aproape, să devenim oameni de inițiativă și să intervenim activ. Ce ne va conduce, ce trebuie să ne conducă în efortul acesta ? Mai întîi credința în știință, în puterea și eficitarea rațiunii omenești. Apoi iubirea de oameni și patriotismul ; hotărîrea de a veni în ajutorul semenilor cu care sîntem întruniți pe același pămînt, cu care împărțim moștenirea aceluiași trecut și aspirațiile către același viitor și, în sfîrșit, mișcați de iubirea ordinii și armoniei estetice, *hotărîrea de a da civilizației noastre caracterul unei opere de artă* (s.n.) [24].

Idealul acesta se afirmă fără echivoc ca fiind solidar cu idealul clasic al omului, căruia esteticianul nostru i-a dedicat un studiu în 1933(an plin de dramatice și tragice coliziuni) cu același sugestiv titlu. Încrederea sa în forța constructivă a rațiunii umane este neclintită și atunci cînd în plin război, în 1942, în finalul studiului *Transformările ideii de om* spunea că „omul nu poate postula decît valorile lui" (sau cînd afirma lapidar, concluziv : „Pentru om, umanismul este un program infinit") și atunci cînd în același climat deloc caracterizat prin clasică armonie, organicitate, perfecțiune, el dezvoltă în *Semnificația filosofică a artei* (1941) idei referitoare la o concepție estetică a lumii. Anterior, studiul din 1937, *Filosofie și poezie* dădea cîteva elemente importante pentru ideea de operă care inducea și o concepție estetică asupra lumii. Programul însă de-a evidenția și lumina dintr-o cheie estetică un mod de comprehensiune a lumii și vieții l-a dat în chip limpede amintitul studiu din '41, precum și în *Permanența frumosului*. Esteticianul nostru consideră opera

de artă un produs armonios al lumii, o formă perfect închegată, un sistem liber și necesar, un echilibru suveran și incoruptibil, un cosmos definitiv și desăvîrșit. Perfecțiunea e conexată armonios și cosmicității, apropiind între el natura armonioasă a operei artistice și armonia „artistică" a naturii. Arta încununează prin rotunjimea, sfericitatea sa întregul proces de autoorganizare a universului. Semnificația filosofică a artei ar consta tocmai în această prefigurare a țintei către care se silește întregul univers, în poziția ei privilegiată în ansamblul activităților culturale. Pe lîngă că exaltarea unei forme de conștiință, comparativ cu celelalte, merită principial amendată, ea atestă de fapt aceeași încredere în destinul creator al omului și în „activismul culturii". Dovadă peremptorie stă, în acest sens și idealul armoniei, teoretizat de el nu numai în *Idealul clasic al omului* ci și într-o serie de texte în care valorizează pozitiv „spiritul măsurat al clasicismului". El nutrea convingerea că omul modern trebuie să învețe să-și apropie înțelepciunea anticilor, să redobîndească viziunea greacă a unității, marea lor capacitate de-a evita fragmentarea universului și de-al vedea în concepția sa integrală, ca pe un tot organic înlănțuit și perfect ordonat. Vianu aidoma altor analiști ai constituției lumii moderne și contemporane consideră că tabloul antic al unității, al consecvenței și-al soliditășii intime a individualității umane a fost din interior surpat și a fost înlocuit prin omul descentrat, subminat de contradicții, de tendințe antinomice devoratoare de unitate și echilibru. Fin dialectician, Vianu știe că armonia poate fi redobîndită prin conflict. O asemenea recîștigare a armoniei și a unității pierdute, este posibilă prin intermediul artei și-a creației estetice autentice. Mai mult chiar, Vianu avansează idei deosebite ca valoare teoretică și practică în acest context al analizei. Astfel, trebuie să amintim că el a făcut din corelarea artei cu activitatea și comportamentul productiv un laitmotiv al concepției sale estetice. Firește, ideea raporturilor artei cu munca nu era nouă. Bücher, John Ruskin și alții corelează în mod explicit arta cu viața productivă, fiecare în felul său. Dar efortul constant al lui Vianu de a demonstra că aureola de perfecțiune pe care o dobîndește arta se constituie printr-o continuă și prometeică superiorizare și rafinare a muncii, reprezenta, fără îndoială, un spor de cunoaștere în ansamblul esteticii europene din prima jumătate a secolului nostru. In fapt, în mod neîndoios, la Tudor Vianu, ideea de artă se conexează în mod firesc unei filosofii a creației productive fapt vizibil atît în chipul în care înțelege să circumscrie arta în ansamblu, ca produs al activității umane, cît și în felul în care definește opera de artă. Arta — se arată în *Estetica* — ne-a apărut ca o formă a muncii, ca un produs al lucrării de transformare a materiei. Fiind muncă, arta ni s-a părut a fi forma ei cea mai perfectă, aceea în care sforțarea lucrătorului ajunge să se odihnească în plenitudinea lucrului încheiat și armonios. Arta este astfel ținta oricărei munci, atinsă parțial și, din cînd în cînd, de orice lucrător destoinic, dar cu plinătate neîmpărtită abia de marii artiști. Ideea lui despre rolul activ al artei în civilizația modernă a muncii, în consensul atingerii unei perfecțiuni speci-

fice, constituie nu numai o nuanțare substanțială a unei idei altminteri cunoscută, ci și o contribuție la promovarea unui astfel de umanism al artei, în centrul căruia să stea corelarea nu a unor coeficienți secundari, ci a unor laturi fundamentale ale existenței și activității omului.

3.5. Fenomenalitate estetică și „adîncime" artistică

Tudor Vianu articulează ideea artei ca produs rafinat al muncii și ca „forma ei cea mai perfectă" cu o concepție despre operă formulată succint în capitolul *Artă, tehnică și natură* din *Estetica*, concepție întregită în studiul din 1937 intitulat *Metodă și obiect* și definitivată original în 1947 în *Tezele unei filosofii a operei*. Între timp, în *Asupra ideii de perfecțiune în artă* Vianu demonstrase de asemenea felul în care munca îngemănează opera și perfecțiunea. Împotriva „divorțului dintre artă și muncă", a concepției „artistului spontan" și a „artei sugestive", consecințe ale acestei schisme, se preconizează reînfrățirea artistului cu toți ceilalți exponenți ai aceluiași elan constructiv.

Tezele unei filosofii a operei desăvîrșesc această filieră de idei. Ele „construiesc" cu o mare consecvență ideea de operă, postulează raportul de solidaritate și adversitate între natură și operele omului, disociază și reintegrează semnele diferitelor categorii de opere din cadrul „*tehnosferei*" (sinonimă cu *civilizația*), descriu trecerea de la natură la tehnică, știință, filosofie și la artă, prin însumarea treptată a nouă atribute-caracterizări care compun definiția operei: „1. Produsul 2. Unitar și multiplu 3. Înzestrat cu valoare 4. Al unui creator moral 5. Obținut prin cauzalitate finală 6. Dintr-un material 7. Constituind un obiect calitativ nou 8. Original imutabil și, 9. Ilimitat simbolic" [25]. Astfel, după el, „opera este produsul finalist și înzestrat cu valoare al unui creator moral, care, întrebuințînd un material și întegrînd o multiplicitate ,a introdus în realitate un obiectiv calitativ nou. Acest obiect calitativ nou este imutabil original și ilimitat simbolic în cazul operelor artei" [26]. O asemenea definiție clarifică, fără nici un echivoc raportul instituit între opera de artă, caracterizată specific prin *originalitate imutabilă* și *ilimitare simbolică* și opera științifică și filosofică, la care se întîlnesc ca definitorii atributele: „obiect calitativ nou" al „originalității", al caracterului „simbolic". Prin aceste precizări, care s-au integrat într-o permanentă încercare de-a releva specificitatea artei și a operei de artă în configurația formelor spirituale, Vianu a confirmat, în alt orizont teoretic și utilizînd o metodologie proprie, cîștigurile din estetica universală (a se vedea, de pildă, Benedetto Croce, cu a sa ecuație *intuiție-expresie*", prefațînd, în același timp, concepțiile mai moderne, din care o amintim pe aceea a „operei deschise" a lui Umberto Eco, în cadrul căreia însă accentul cade pe *un* atribut al operei, în concepția lui Vianu, anume pe cel al *ilimitării ei simbolice*.

Tot într-un studiu tîrziu publciat ca și *Tezele...* în *Postume*, intitulat *Simbolul artistic*, Vianu detaliază atributele originalității imutabile și ale ilimitării simbolice, plecînd explicit de la ideea, conform căreia creațiile artei sînt *simboluri*[27] de o anumită calitate. În acest sens, el a susținut o idee mult comentată astăzi în estetica semiotică și anume, faptul că solidaritatea semnului cu semnificația lui face din simbolul artistic un simbol natural, deci imutabil. *Arta* mai este — după el — un *simbol continuu*, de aceea în orice fragment autentic al ei noi recunoaștem întregul, și îl putem chiar reconstitui. Totodată, creația de artă este integrativă pentru că, deși în reprezentările ei nu reține întreaga realitate, ea poate da, prin eliminare, accentuare sau stilizare o cuprindere mai bogată a vieții, în semnificațiile sale cele mai adînci. Această concluzie cu privire la natura simbolului artistic îl și face pe Vianu să preconizeze depășirea „superficialității estetice", a acelei viziuni pur senzoriale și pur formale, în direcția a ceea ce el numește „adîncimea artistică", adîncime în cuprinsul căreia pot să se împletească armonios înfrățindu-se stimulentele etice și cele estetice, substanța morală și fenomenalitatea estetică. Căci, nu oboseste să spună Vianu în acord cu crezul său profund, operele de artă ar muri dacă n-ar exista posibilitatea „cuceririi unor noi aspecte ale semnificației lor nelimitate, pentru că ele ar înceta să ne mai pună probleme, și în noi înșine s-ar istovi interesul de a le dezlega. În realitate, multe opere de artă mor pe această cale din pricina sărăciei conținutului și a mărginirii perspectivei lor. Dar marile opere de artă, adevăratele simboluri artistice, acelea în care adîncimea semnificației lor nu este niciodată istovită, trăiesc de-a pururi în viața omenirii, în forme noi pentru fiecare timp și pentru fiecare loc al lumii, și dovedesc, astfel, o rezervă inepuizabilă a semnificației lor. Marile opere de artă trăiesc în eternitatea omenirii fiindcă simbolul lor este nelimitat"[28].

În fapt, există pentru toate aceste susțineri un fundal metodologic ce se cuvine să fie evidențiat. De asemenea, obiectul prim și ultim asupra căruia Vianu își aplică metodologia sa concrescent filosofică și științifică este *opera de artă*. Că opțiunea sa a rămas identică se vede clar mai ales din cele două ample texte finale ce au un caracter estetic generalizator : *Problemele filosofice ale esteticii* și *Tezele unei filosofii a operei*, dar și capitolul din *Estetica* dedicat operei de artă în care tot prin același traseu metodologic sînt stabilite momentele constitutive ale acesteia *(izolarea, ordonarea, clasificarea* și *idealizarea)*. De altfel, încă în prima sa estetică sistematică Vianu adoptă *metoda fenomenologică*, în sensul descrierii fenomenului pur al artei". (Mai tîrziu în *Tezele unei filosofii* avea să-și propună explicit „să descrie opera în afară de relațiile ei de spațiu și timp, adică să construiască *fenomenologia* ei".) Învățătura lui Kant, căruia discipolul lui Karl Groos îi consacrează cea mai întinsă parte a învățăturii sale în Germania, părea pentru moment să sfîrșească într-un psihologism echivalent cu subiectivitatea „icoanei lumii" (cum îi plăcea să spună). Ca reacție, chiar în anii de studii, s-a revenit de la *subiectivul* exacerbat la *obiectivul*, chiar dacă restrîns la sfera spiritului de la psihologism la fenomenologie. El se înscrie în acest proces, dar analiza fenomeno-

logică o înțelege temperat și cu esențiale amendamente, care, după cum arătam, se transformă într-o de fapt, analiză obiectivă a operei de artă. În aceeași ordine de idei, însăși „autonomizarea esteticii" Vianu a înțeles-o ca pe o transformare a acesteia din urmă, dintr-un capitol al metafizicii și spihologiei, într-o disciplină de sine stătătoare. Eliberarea de metafizică s-a produs prn renunțarea la străvechea idee, potrivit căreia estetica ar fi știința filosofică a frumosului natural și artistic, prin descrierea momentelor estetice și extraestetice. Acest lucru presupune însă concentrarea asupra operei de artă, privită ca entitate obiectivă, eliberarea din constrîngerile școlii psihologice a teoriei intropatiei, a cercetării proceselor din care rezultă plăcerea estetică — în favoarea declarată a căutării *esențelor obiective*. Se poate astfel urmări modul în care se realizează transformarea disciplinei dintr-o filosofie a artei, prima dată într-o teorie a intuiției estetice, teoria venită în întîmpinarea psihologismului, apoi, într-o „știință a operei de artă". În fapt, estetica a trecut prin „fazele" lui Fechner, Lipps, Volkelt, Groos și Lange, pentru ca apoi secolul nostru să fie tot mai hotărît marcat de pozițiile „obiectiviste" ale lui Max Dessoir, M. Geiger, Hartmann, Husserl. Vianu nu dorea în nici un caz, înlocuirea unui extremism cu altul, ci, medierea între obiectivismul de tip fenomenologic (așa cum a apărut acesta la un Moritz Geiger) și estetica psihologistă. Interesant în acest caz este că Vianu nu adoptă integral principiile fenomenologiei și nu de puține ori vorbește chiar despre, „fixitatea" analizei fenomenologice. Fenomenologia pe care o acceptă este una moderată. Astfel peste speculațiile secolului al 19-lea se revine la un spirit obiectiv mai vechi. Acesta explică atenția acordată tehnicilor și structurilor speciale, aceasta explică tentativele lui de a restitui bogăției realului drepturile lui, de a pătrunde în straturile profunde, în arhitectonica lăuntrică a obiectului estetic. Fenomenologia l-a ajutat pe Vianu să se orienteze către structura intimă a operei de artă. El însuși nu s-a limitat însă nicidecum la descrierea „fenomenului pur", a înmuiat rigorile metodei folosite, a interpretat-o, nu arareori necanonic, iar alteori de-a dreptul nefenomenologic. Drept consecință, în cea mai „autonomă" parte a *Esteticii*, cea consacrată operei, se vorbește mai amplu, mai extins decît oriunde despre „heteronomia artei" — studiul pur al esteticului (transmutat din domeniul frumosului în cel al artei) este întreprins de pe poziții accentuate extraestice. Dealtminteri, esteticianul vrea să beneficieze pe tot parcursul de înfrățirea fenomenologiei sale comune cu studiul efectuat din perspectiva istoricului, sociologicului, a entografului, moralistului, stilistului.

3.6. Particularizări necesare

La un deceniu după apariția celui de-al doilea volum din *Estetica*, Vianu făcea constatarea, în *Cîteva observații la deschiderea unui curs* (1946), nu lipsită de importanță, cu privire la faptul că, din cuprinsul gîndirii sale, după părerea unor critici, ar lipsi teoria diferitelor arte.

Vianu nu exită să se explice arătînd că, dezvoltările din *Estetica* s-ar fi potrivit foarte bine cu cîte un capitol consacrat modului în care fenomenul general al artei se individualizează cu prilejul diverselor „materiale" folosite de ea. „Așa au făcut în trecut Schelling, Schopenhauer, Hegel, Vischer. Așa ar fi trebuit să fac și eu. Se cuvine să spun că problema aceasta nu mi-a rămas străină nici în timpul cînd scriam Estetica, nici mai tîrziu. Dacă m-am oprit însă să adaug un al treilea volum celor două care au alcătuit prima ediție a acestei scrieri, împrejurarea a provenit din faptul că cea dintîi problemă căreia trebuia să-i răspundl era aceea privitoare la factorii comuni diferitelor expresii artistice, aceia care ne permit a vorbi despre artă, nu numai despre arte. Analiza acestor factori putea da un întreg complet, chiar dacă lîngă ei și mai departe există loc destul pentru teoriile speciale ale artelor. Niciodată n-am socotit cercetarea mea încheiată și nădăjduiesc că anii viitori îmi vor aduce răgazurile necesare pentru a adăuga Esteticii ceea ce socotesc că nu este o lipsă în ea, dar ceea ce, fără îndoială, i se poate alătura cu folos" [29]. Cuvinte autocritice ? Numai în parte, fiindcă nu trebuie să uităm că 1924, anul debutului său cu *Dualismul artei* este și anul în care el dedică un articol special celei mai noi dintre arte intitulat *Estetica cinematografului,* că în deceniul următor se ocupa în mod separat de sculptură (1938), de arta dramatică (*Esența artei actorului,* 1932) și că arta coregrafică îi dădea prilejul în deceniul șase să-i dedice un articol explicit, *Baletul* (1958). Vianu are dreptate cînd afirmă : „cercetarea mea s-a dezvoltat... particularizîndu-se" [30]. Particularizările au însemnat pentru el nu numai studiile de critică și istorie literară, sau de teorie a diverselor arte ci și acel tip de preocupări din care a rezultat : *Arta prozatorilor români* (1941), sau cercetările sale de stilistică, începute a fi publicate în anii deceniului cinci și desăvîrșite în următorul. În fapt însă, este cert că, cel numit cu o formulă fericit aleasă, de Camil Petrescu, „profesorul de estetică al culturii românești", se desfășura mai în largul său în teritoriul generalului decît în cel al particularului și individualului, ceea ce nu înseamnă însă că n-ar fi acoperit competent aceste paliere. Disponibilitatea lui intelectuală a fost largă, polivalentă și aceasta se vedea ușor dacă ne gîndim la faptul că, Vianu a dat culturii noastre cercetări de critică, stilistică, teorie literară, literatură universală și comparată, de istorie a literaturii române peste care nu se poate trece. El a putut să servească în egală măsură, și teoria înaltă și cercetarea minuțioasă și dezvoltările abstracte și forările analitice în magma jucăușă a faptului concret [31].

Vianu a avut tot timpul acut conștiința apartenenței sale la cultura națională pe care a înțeles să o slujească îmbogățind-o. S-a implicat cu simțul înțelept al măsurii în operația de valorificare critică a moștenirii gîndirii noastre estetice. Știa că se află într-o continuitate și a avut puterea s-o servească competent, cu demnitate intelectuală și morală, cu rîvnă îngemănată cu simț al responsabilității. Această forță interioară izvorîtă dintr-un cuget înalt n-a diminuat niciodată. Aceasta l-a și determinat ca în nenumărate rînduri să se ocupe de toți

cei ce i-au premers întru estetică. Practic i-a amintit nu numai pe cei mai însemnați (Bărnuțiu, Maiorescu, Gherea, Radu Ionescu, Leonardescu, C. Dimitrescu-Iași, Ibrăileanu, Lovinescu, Dragomirescu ș.a.) ci și pe cei care într-un fel sau altul au contribuit la progresul gîndiriii românești în estetică [31].

A avut, de asemenea, gîndul constant preocupat de afirmarea contribuției culturale originale a românilor în context universal. În acest sens, ideile sale despre național și universal în artă și literatură, în cultură în genere, rămîn ca puncte ferme de referință despre orice judecată pătrunsă de spirit național și umanist [32].

Tudor Vianu a întreprins, în timp, și o „radiografie estetică" a creației românești, surprinzînd „arta" tuturor marilor noștri creatori: Eminescu, Alecsandri, Macedonski, Caragiale, Creangă, Goga, Sadoveanu, Arghezi, Rebreanu, Ion Barbu, Grigorescu, Brâncuși, Enescu [33] ș.a.m.d.

Dintre cele trei paliere, generalul, particularul și individualul, el s-a „simțit" în largul său în primul. Format de obiect și disciplină a acoperit în timp și tabloul esteticilor particulare, iar, autoobligat față de cultura română a înțeles să se dedice și operației critice, de disecție analitică a unui creator, a unei opere sau a unei creații de excepție.

În fapt, totalitatea contribuțiilor, acoperind aproape un sfert de secol (între 1924—1947 dacă luăm în seamă estetica explicită, dacă extindem aria, atunci sînt patru decenii) configurează imaginea celui mai estetician dintre teoreticienii noștrii mai noi, activi pînă în deceniul șapte al secolului, un profesionist deplin, informat, riguros și, totodată, sincronizat cu Europa, fiind în același timp și pe deplin autohton. După cum s-a arătat „supunerea sa la obiect, reținută și modestă, nu este la urma urmei, decît forma originalității sale de substanță, indubitabilă în numeroase studii. Presupunerea unora că Vianu ar fi prelungit drama esteticianului de catedră, îndeobște inferior mai avîntatului său confrate critic, nu mai este exactă: raportul dintre Vianu și Călinescu nu mai poate fi substituit celui dintre C. Dimitrescu-Iași și Maiorescu. Dealtminteri, Vianu a fost beneficiarul tocmai al fermentului maiorescian, pe care l-a făcut să crească în propriul său fel nespectaculos" [34]. În acest chip moștenirea lui Vianu rămîne de primă și neeludabilă însemnătate [35]. Și, poate că, orice analiză a gîndirii sale poate pleca de la o afirmație a sa conținută în *Problemele filosofice ale esteticii* (1945): „Autorul n-ar vrea să dea impresia că face parte din rîndul acelor specialiști care atașează de obiectul lor partea cea mai interesantă a preocupărilor omenești. Studiind însă istoria filosofiei, el este totuși obligat să constate cum, de cîte ori filosofia a pus o nouă problemă, aceasta era, într-o mare parte, și o problemă estetică. Din această pricină se poate spune că estetica stă în centrul perspectivei filosofiei moderne" [36]. Evoluția celei mai noi filosofii saturate de gnoseologie și a celor mai recente științe (fizica relativistă, mecanica cuantică sau genetica) a confirmat, în mare măsură credo-ul: estetica stă în centrul perspectivei filosofice moderne în primul rînd, dar și a celei contemporane.

NOTE

[1] V. evoluția gîndirii estetice românești de la Dimitrie Cantemir la Liviu Rusu, deci de la *Metafizica* (1700) la *Logica frumosului* (1946) în : *Despre frumos și artă. Tradiții ale gîndirii estetice românești,* (studiu introductiv Ion Ianoși, tabel cronologic și antologie de Vasile Morar) Editura Minerva, 2 vol., 1984.

[2] V. în acest sens însuși Tudor Vianu care se ocupă într-un studiu special de gîndirea românească în acest domeniu : *Contribuția românească în estetică,* în : *Istoria esteticii de la Kant pînă azi* (1934) *Opere* vol. 3, p. 426—436. De asemenea, Al. Dima, *Gîndirea românească în estetică,* Aspecte contemporane, Sibiu, 1943 ; Ion Iliescu, *Geneza ideilor estetice în cultura românească,* E.D.P., 1972 ; Ion Ianoși, *Esteticieni-critici și esteticieni-filosofi* (prefață la : *Despre frumos și artă. Tradițiile gîndirii estetice românești, ed. cit.,* Editura Minerva, 1984, p. V—XLIV ; Grigore Smeu, *Sensurile frumosului în estetica românească,* E.A., București 1969, Zigu Ornea, *Trei esteticieni,* Ed. Eminescu, 1971.

[3] V. în acest sens celebra carte datorată lui René Wellek și Austin Warren, *Theory of Literature (Teoria literaturii)* (traducere românească, studiu introductiv și note de Sorin Alexandrescu), E.P.L.U., București, 1967 unde, L. Rusu este citat cu cele trei tipuri fundamentale de artiști". V. p. 121—122, *ed. cit.*

[4] Din cele 13 volume de *Opere* îngrijite pe rînd de Gelu Ionescu și Matei Călinescu, apoi de George Gană, studiile de estetică propriu-zisă sînt cuprinse în volumele 6, 7, 12, 13. Vezi la ultimul volum studiul lui Vlad Alexandrescu care încheie într-un mod neașteptat fericit o ediție ce s-a întins pe durata a două decenii.

[5] *Das Wertungsproblem in Schillers Abhandlung Über naive und sentimentalische Dichtung,* a fost pentru prima dată tradusă în românește în *Opere,* 7, Editura Minerva, 1978 (ed. și note de Gelu Ionescu și George Gană), p. 4—129.

[6] V. în acest sens, *Ideile estetice ale lui Titu Maiorescu* (1925) în *Opere,* vol. 2, p. 318—332 ; *Titu Maiorescu* — Mihail Dragomirescu va fi cercetat în : *Contribuția românească în estetică,* Istoria esteticii de la Kant pînă azi (1934), *Opere,* vol. 3 și *Trei critici literari* .1944), *Opere,* vol. 3.

[7] Susținerea comunicării a fost la Budapesta în 1955.

[8] V. *Estetica,* E.P.L., 1968, cu un studiu introductiv de Ion Ianoși, p. V—XCVI, p. 16—22.

[9] Vianu recunoaște apropierea față de punctul de vedere hegelian în această privință, însă respingerea frumosului natural ca obiect al esteticii se bazează pe ideea că „frumosul natural pare a fi un element dat, pe cînd frumosul artistic este un produs operă"... ; frumosul natural este legat de simpla aparență, pe cînd cel artistic este legat de cauza care l-a produs ; „frumosul natural e infinit. frumosul artistic este limitat". La Hegel, *anterioritatea* frumosului natural este sinonimă cu *inferioritatea* acestuia în fața celui artistic „care este pătruns de spirit".

[10] *Problemele filosofice ale esteticii,* în : *Opere,* vol. 7, p. 622—623.

[11] *Filosofie și poezie,* în : *Opere,* vol. 7, p. 364.

[12] *Filosofie și poezie,* în : *Opere,* vol. 7, p. 372.

„Dimpotriva lor existență n-are nevoie să se legitimeze, după cum nici pentru misticul panteist, floarea, ființa umană și piatra n-au nevoie să-și producă motivele egalei lor îndreptățiri la existență, deși Dumnezeu este prezent în fiecare din ele. Nici floarea nu face inutilă piatra, nici filosofia nu dispensează poezia și nici nu cer sacrificiul felului ei original de a fi.

Forme înrudite dar originale, ele există în permanentă simultaneitate și, atingîndu-se în absolut fără să se determine temporal, nici una din ele nu este obligată să deplaseze și să înlocuiască pe celelalte", *Ibidem,* p. 372—373. Vianu va pleca de la o cunoaștere aprofundată a ideilor din istoria gîndirii filosofice și estetice, precum, Platon, Aristotel, Sf. Augustin, Toma D'Aquino, Descartes, Leibniz, Burke, Kant, Schiller, Hegel, Visher, dar și Karl Groos Th. Lipps, I. Volkelt, Max Dessoir, Utitz, Konrad Fiedler, G. Th. Fechner, M. Geiger, Konrad Lange, E. von Hartmann ș.a.

[13] Iată ce afirma Călinescu în această privință : „...ceea ce alcătuiește o temelie a solidarității științei e metoda, și esteticianul pune mari nădejdi în

probabilitatea de a descoperi niște procedee prin care să ajungem la convingeri chiar în absența impresiei. El ar dori să stabilească *normele* producerii capodoperei, să facă din Estetică o știință normativă preceptistică. E și aici o iluzie și un joc de cuvnte". În : G. Călinescu, *Principii de estetică*, E.P.L., 1968, p. 12. În continuare Călinescu notează : „Dacă s-ar găsi norma capodoperei, atunci s-ar întîmpla un lucru înspăimîntător, vrednic de laboratoarele vechilor alchimiști. S-ar produce o dezvoltare de apocalips, fiindcă arta însăși ar dispărea. Cînd am ști cum se face o poezie generală, toți am deveni mari poeți și arta s-ar preface în industrie. Dacă norma nu se poate descoperi sîntem în neputință de a determina obiectul însuși al Esteticii... Într-un chip sau altul. Estetica este o știință care nu există". *Op. cit.*, p. 13. Diferența dintre Vianu și Călinescu apare foarte clar formulată în acest caz.

[14] *Estetica*, E.P.L., 1968, p. 33.

[15] *Ibidem*, p. 36. „Căci — nota Vianu — valoarea artistică este ținta către care se îndreaptă năzuința creatoare a artistului și aceea pe care urmărește s-o realizeze contemplația adecvată a amatorului. Valoarea artistică este în ambele aceste puncte de vedere reprezentarea unui scop. Este imposibil însă să definim un scop fără ca în același timp să nu-l propunem. De altfel, nu numai estetica, dar și logica și morala se găsesc în situația de a debuta prin definiția normalizatoare a obiectului lor, a adevărului și binelui. Lipsite de această concepție călăuzitoare și de metoda pe care ele o implică, toate aceste discipline filosofice își pierd caracterul propriu și autonomia lor, transformîndu-se în capitole speciale ale psihologiei sau sociologiei", *Idem*, p. 36.

[16] *Introducere în teoria valorilor. Întemeiată pe observația conștiinței* (1942) în : *Opere*, vol. 8, p. 64. În continuare la aceeași pagină se afirmă : „Numai pentru că dorința, în unele din orientările ei, cuprinde austeritatea, unii oameni sînt aprehendați ca austeri. Valoarea — substantiv este totdeauna antecedentul valorii-adjectiv sau a acelor lucruri, ființe sau fapte determinate prin însușirile denumite de valorile-adjective și care, din această pricină, pot fi numite *bunuri*. Toate încercările de a explica originea și formația valorilor, de pildă a valorilor noastre morale sau estetice, prin experiența bunurilor culturii, pornesc de la o falsă punere a problemelor. Căci pentru ca anumite ființe sau fapte să fie cuprinse de pildă, ca juste sau caritabile, este necesar ca justiția sau caritatea să fie constituite ca valori în conștiința noastră. Valorificarea lucrurilor, adică cuprinderea lor ca bunuri, presupune antecedența valorii. Valorile nu sînt deci produsul experienței sociale a bunurilor. Această experiență este în realitate condiționată de prezența în conștiință a valorilor. Nu vom spune totuși că valorile sînt niște spețe imuabile și că ele n-au nici o viață istorică. Există, fără îndoială, o istorie a valorilor morale, estetice, religioase ; dar aceasta numai pentru că actele de dorință sînt succesive, intermitente, alternabile".

[17] În această ordine de idei, merită făcută o analiză comparativă între axiologia frumosului la Vianu și Liviu Rusu. Pentru acesta din urmă, în *Logica frumosului* (1946), deci la patru ani după Vianu, frumosul alături de bine și adevăr sînt valori *dignitative*, în timp ce celelalte clase și tipuri de valori sînt *dizideratative*. Binele și adevărul sînt valori *heterotelice*, *transgredinte* izvorîte din nemulțumire, ele sînt, prima, *subiectivă*, cea de a doua *obiectivă*, în timp ce frumosul este o valoare imanentă, autotelică, suficientă sieși și de natură *subiectiv-obiectivă*. Dacă adevărul ne arată ceea ce este binele ce anume ar trebui să fie, frumosul — ca valoare *coniectivă* — va arăta ceea ce este sub forma cum anume trebuie să fie (vezi Liviu Rusu, *Logica frumosului*, E.P.L.U., București, 1968, p. 26—50).

[18] Lucian Blaga va numi estetismul cu o formulă potrivită „elefantiază estetică".

[19] V. *Introducere în teoria valorii*, în : *Opere*, vol. 8, p. 120. Analiza lui Vianu este deosebit de subtilă și adecvată la obiect. Astfel, după el, „valoarea estetică posedă patru (respectiv cinci) termeni de superioritate ca una care este reală și personală. Cum însă valoarea estetică este singura neintegrabilă, singura care nu se poate însuma într-o dezvoltare progresivă a conștiinței, ea posedă în sine o anumită inferioritate față de toate celelalte valori. Indicile temeiurilor ei de superioritate ar putea fi deci scăzut cu unul. Cum însă față de valorile teoretice ea prezintă, printr-o latură a structurii ei, superioritatea de o calitate

mai înaltă a personalității și toate celelalte superiorități, în afară de integrativitate, locul ei este pe o treaptă mai sus față de valorile teoretice, dar pe una mai jos față de valorile morale, care au caracterul integrabilității", *op. cit.*, p. 121—122.

[20] Iată pe scurt sumarul ideilor din *Filosofia culturii* raportate la această problematică : idealul cultural și structura ierarhică a totalității valorilor într-o epocă ; credința în progres ; „egalitarismul", „liberalismul", „pacifismul", „optimismul" ; dificultățile concepției raționaliste a culturii, concepție istorică a culturii și aplicațiile ei ; naționalismul și implicațiile lui ; dificultățile concepției istorice ; motivele concepției activiste a culturii ; creația culturală este determinată de conștiința relativității lumii, nu de conștiința absolutului național, avantajele concepției activiste a culturii : evită unilateralitatea raționalismului, ține seama de libertatea creatoare a omului, concepția activistă și legenda lui Prometeu ca erou al culturii moderne ; Mitul lui Prometeu în Antichitate și prelucrarea lui modernă la Goethe ; mitul prometeic în filosofia modernă (la Kant și Fichte) ; activismul cultural și problema durerii (cele cinci atitudini în fața răului și a durerii în lume ; pasivitatea primitivă, reacția magică, resemnarea, afirmarea valorii durerii, activismul) ; raționalismul și istorismul în cultura românească ; problema culturii românești : înlocuirea adaptărilor irațională prin adaptări raționale etc. (vezi, *Opere*, vol. 8, p. 287—348).

[21] În cursul său de sociologie temele tratate sînt următoarele : tipuri și trepte de cultură ; tipuri și trepte istorice și sociologice ; sociologia cunoașterii ; determinarea socială a curentelor sociologice ; condiționările sociale ale ideii omului și ale sentimentelor ; rolul sexualității în formarea conștiinței colective ; Pareto și sociologia inductivă inductivă ; monografia socială și problema specificului național (v. *Opere*, vol. 8, p. 349—437).

[22] A se compara raționalismul lui Tudor Vianu cu cel al lui D. D. Roșca formulat exemplar în *Existența tragică* (1934). D. D. Roșca arată că lumea nu este nici în întregime rațională, nici în totalitatea ei, irațională : ea este și rațională și irațională. Tipul uman superior este pentru el tipul eroic în timp ce Vianu a fost fascinat de tipul prometeic, de cel faustian și nu în ultimul rînd de idealul clasic al culturii.

[23] V. *Introducere în teoria valorii*, în : *Opere*, vol. 8, p. 340—341.

[24] *Ibidem*, p. 345.

[25] *Tezele unei filosofii a operei*, în : *Postume* (cu o postfață de Ion Ianoși) E.P.L.U., București, 1966, p. 174.

[26] *Ibidem*, p. 173.

[27] Vianu distinge următoarele categorii de simboluri : privative-integrative ; individuale-conceptuale (sau individual-conceptuale) ; nelingvistic-lingvistic ; cu semnificație anterioară semnului — cu semnificația creată o dată cu semnul, discontinul-continul ; arbitrare-naturale ; tranzitive-reflexive ; plane-profunde ; limitate-ilimitate ; În : *Simbolul artistic*, Postume, *ep. cit.*, p. 147.

[28] *Simbolul artistic*, Postume (1966) în : *Opere*, vol. 4, p. 360.

[29] *Cîteva observații la deschiderea unui curs* (1946), în : *Opere*, vol. 7, p. 498.

[30] Dar chiar și atunci cînd Vianu se oprește asupra domeniului particularului se vede clar că punctul de vedere este tot cel larg, cuprinzător, totalizator deci, cîștig de cauză are perspectiva generală și generalizatoare, cea a esteticii, avînd fundament științific și cupolă filosofică. El reiterează această idee și în 1946 în amintita lucrare : „Fără îndoială, estetica nu este o disciplină empirică și inductivă în felul biologiei, al chimiei și chiar al științelor sociale. Pentru a cerceta arta și frumosul trebuie să știm ce sînt ele, adică trebuie să putem a le distinge de ceea ce le stimulează într-un chip mai mult sau mai puțin grotesc și le uzurpă locul în prețuirea oamenilor. Întocmai ca toate celelalte științe care construiesc pe conceptul unei valori, întocmai ca logica, etica, filosofia religiei sau filosofia dreptului, estetica debutează printr-un act de postulare... Orice altă procedare este imposibilă" : *Ibidem*, p. 500.

[31] Vezi în acest sens : *Structura junimistă* (1938), *Opere*, vol. 3 ; *Influența lui Hegel în cultura română* (1938), *Opere*, vol. 3 ; *Contribuția românească în estetică* (1934) *Opere*, vol. 3 ; *Ideile estetice ale lui Titu Maiorescu* (1925) ; *Opere*, vol. 2 ; *Titu Maiorescu — estetician și critic literar* (1944), *Opere*, vol. 3.

[32] V. în acest sens *Literatură universală și literatură națională* (1955), *Opere*, vol. 10 ; *Asupra caracterelor specifice ale literaturii române* (1959), *Opere*, vol. 3. În ceea ce privește creația universală sînt de amintit studiile despre *Cervantes* (1955) ; *Shakespeare* (1956, 1958) ; *Camoëns* (1957) ; *Voltaire* (1955) ; *Goethe* (1955, 1959, 1963) ; *Dostoievski* (1957) ; *Stendhal* (1959) etc.

[33] Vezi *Personalitatea lui Eminescu* (1925) ; *Poezia lui Eminescu* (1930), *Opere*, vol. 2 ; *Atitudinea și formele eului în lirica lui Eminescu* (1939), *Opere*, vol. 2 ; *Eminescu și Shakespeare* (1954), *Opere*, vol. 11 ; *Dicționarul eminescian* (1957), *Opere*, vol. 5 ; *Arta prozatorilor români* (1941) *Opere*, vol. 5 ; *Caragiale și limba realismului critic* (1952), *Opere*, vol. 5 ; *Caragiale în literatura lumii* (1962), *Opere*, vol. 2 ; *Alexandru Macedonski* (1939—1947), *Opere*, vol. 2 ; *Cîteva observații despre limba și arta literară a lui Mihail Sadoveanu* (1955), *Opere*, vol. 5 ; *Enescu* (1958), *Opere*, vol. 12 ; *Arghezi, poet al Omului* (1964), *Opere*, vol. 11.

[34] Ion Ianoși, *Tudor Vianu*, în : *Cariatide ale esteticii românești*, T.U.B., 1982, p. 194—195.

[35] A se vedea în acest sens : Ion Pascadi, *Estetica lui Tudor Vianu*, E.S., București, 1968 ; Traian Podgoreanu, *Umanismul lui Tudor Vianu*, E.E., București, 1973 ; Ecaterina Țarălungă, *Tudor Vianu*, Cartea Românească, 1984.

[36] *Problemele filosofice ale esteticii* (1945) ; *Opere*, vol. 7, p. 614.

CUPRINS

INTRODUCERE 3

CAPITOLUL I

INTUIȚIA DURATEI. CONSECINȚE PENTRU ESTETICĂ ȘI MORALĂ 5

1. Bergson și bergsonismul 6
2. Accente predilecte ale filosofiei intuiționiste 14
   2.1. Intuiția duratei. Sensurile intuiției 14
   2.2. Intuiția artistică și categoriile estetice 26
   2.3. Intuiția mistică și izvoarele moralei 38
3. Destinul intuiționismului bergsonian în filosofia românească . . 48

EMOTIVISMUL RADICAL. IMPLICAȚII ÎN ETICĂ ȘI ESTETICĂ . . . 63

CAPITOLUL II

DE LA ESTETICA IMPLICITĂ LA CEA EXPLICITĂ 75

ESTETICA IMPLICITĂ 78

1. Valoarea estetică și teoria empatiei (Petre Andrei) 78
2. Gîndirea estetică și etică între antropologia filosofică și critică (M. Simionescu-Rîmniceanu) 85
3. Straturi estetice în faptul și gîndirea istorică (Vasile Pârvan) . . 105
   3.1. „Arta" istoriei 105
   3.2. Estetica „tăcerii" și concepția tragică a existenței 108
   3.3. Universalitate și specificitate. Scopul culturii 111
   3.4. Estetica explicită 114

ESTETICA EXPLICITĂ

1. Estetica între filosofia literaturii și științele particulare ale artei (C. Leonardescu) 120
2. Estetica integrală. Propuneri și destin (M. Dragomirescu) . . . 133
3. Estetica — filosofie a frumosului artistic și fenomenologie a operei (Tudor Vianu) 146
   3.1. Continuitate și sinteză 146
   3.2. Estetica filosofică : întemeieri și perspective interpretative . . 147
   3.3. De la conceptul de valoare la axiologia frumosului și artei . . 152
   3.4. Conexiunea : „filosofia operei" și discursul culturologic . . 153
   3.5. Fenomenalitate estetică și adîncime artistică 157
   3.6. Particularizări necesare 159

167